Swantje Ehrentreich

ERZÄHLHALTUNG UND ERZÄHLERROLLE HARTMANNS VON AUE UND THOMAS MANNS DARGESTELLT AN IHREN BEIDEN GREGORIUSDICHTUNGEN

1963

Frankfurt am Main 1964

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551903_0031

ERZÄHLHALTUNG UND ERZÄHLERROLLE

HARTMANNS VON AUE UND THOMAS MANNS

DARGESTELLT AN IHREN BEIDEN GREGORIUSDICHTUNGEN

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK - LEIDEN -

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt

vorgelegt von
SWANTJE EHRENTREICH
Berlin

Druckjahr 1964

1. Gutachter: Univ. Prof. Dr. Gottfried Weber

2. Gutachter: Univ.Prof. Dr. H.O. Burger

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Juli 1963

Inhaltsverzeichnis:

	Bibliographie			S. 4
EINLEITUNG:	Sinn und Struktur der Arbeit			S. 19
HAUPTTEIL:	A.	I.	INTERPRETATION DES GREGORIUS	S. 22
		II.	DIE ERZÄHLHALTUNG HARTMANNS VON AUE	S. 76
		III.	ZUSAMMENFASSUNG	S. 137
	B.	IV.	INTERPRETATION DES ERWÄHLTEN	S. 149
		V.	DIE ERZÄHLHALTUNG BEI THOMAS MANN	
			a) Die Rollenhaftigkeit der Erzählerfigur (Clemens)	S. 253
			b) Der "Geist der Erzählung" als Funktion und Erzählhaltung	S. 290
			1)Strukturierung des Romans durch die Erzählhaltung	S. 290
			2)Der Geist der Erzählung	S. 305
			c) "Kristlicher Leser", der Lesertypus als Vorwand für die Erzählhaltung und Selbstreflexion	S. 323
SCHLUSSTEIL:		VI.	ABSCHLIESSENDE ZUSAMMENFASSUNG	
			"Einfache Form" und artifizielle Form des Romans	S. 343
			Die Totalität im Roman	S. 361
			Rezeption und Rezeptivität	S. 365
			Exkurs: Das Rezeptionsproblem bei Thomas Mann	S. 373
			Text und Kommentar	S. 379
			I. Exkurs: Die Frage nach dem Publikum	S. 388
			II. Exkurs: Der Narzißbegriff als epochales Problem und in seiner Manifestation bei Thomas Mann	S. 393
			Der Ironiebegriff	S. 395
			I. Exkurs: Interesse und Ironie	S. 409
			II. Exkurs: Religiosität und Ironie	S. 416
			Das Spiel vor Gott	S. 421
			Lebenslauf	S. 431

Bibliographie

HARTMANN VON AUE (benutzte Werke)

Hartmann von Aue: Büchlein, Der Arme Heinrich und Büchlein, Hg.v.M.Haupt, 1881[2]

Erec, hg.v.M.Haupt, 1871[2]

Gregorius, hg.v.Friedrich Neumann, Wiesbaden, 1958

Gregorius, mit einer Übersetzung v.Burkh. Kippenberg, Ebenhausen, 1959

Der arme Heinrich, hg. Friedr. Neumann, Stuttgart, 1959

Iwein, hg.G.F.Benecke/K.Lachmann,Berlin, 1959[6]

Lieder, in: Des Minnesangs Frühling (C.v.Kraus), 1939

THOMAS MANN (benutzte Werke)

Für eine vollständige Bibliographie ist der Rahmen mit unserem Thema nicht gegeben, wir verweisen deshalb auf:

Hans Bürgin; Das Werk Thomas Manns (Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Walter A.Reichart und Erich Neumann), Ffm, 1959

Thomas Mann: Altes und Neues, Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, Stockholmer Gesamtausgabe, Ffm, 1953

Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Ffm, 1957

Betrachtungen eines Unpolitischen, Ffm, 1956

Die Betrogene, Ffm, 1953
Doktor Faustus, Ffm, 1949

Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Ffm, 1949

Erzählungen, Ffm, 1951

Der Erwählte, Ffm, 1951

Freud und die Zukunft, Ffm, 1953

Joseph und seine Brüder, Ffm, 1952

Leiden und Größe der Meister, Ffm, 1957

Lotte in Weimar, Ffm, 1949

Nachlese. Prosa 1951-55, Ffm, 1956

Reaktion und Fortschritt, in: Die Neue Rundschau, 4o,II,1,1929, Berlin/Leipzig, 8.Heft

Tonio Kröger (in: Meistererzählungen), Zürich, 1945

Unordnung und frühes Leid, Berlin, 1926

Zauberberg, Stockh. Gesamtausgabe, 195o

SEKUNDÄRLITERATUR ZUM GREGORIUSTHEMA:

Auerbach,Erich; Mimesis, (Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur), Berlin 1959²

Benz, Richard; Alte deutsche Legenden, Jena 1922

Boesch, Bruno; Die mittelalterliche Welt und Thomas Manns Roman "Der Erwählte" in: Wirkendes Wort, Jg.2, Düsseldorf, 1951/52, 6. Heft

Brinkmann, H.; Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle, 1928

Mc.Clain, William H.; Irony and Belief in Thomas Mann's "Der Erwählte", in: Monatshefte für deutschen Unterricht, Vol. 43, Wisconsin/Madison, 1951

Eckermann, J.P.; Gespräche mit Goethe, Leipzig, 1902

Eggers, Hans; Symmetrie und Proportion epischen Erzählens, (Studien zur Kunstform Hartmanns von Aue), Stuttgart, 1956

Ehrentreich, Alfred; Hg. von: Englische Volksmärchen, Jena, 1938

Frenken, Goswin; Wunder und Taten der Heiligen, in: Bücher des Mittelalters, (Hg. Friedrich v.d.Leyen), 1925

Fürstenberg, F.G.; The Place of "Der Erwählte" in the Work of Thomas Mann, in: Modern Language Review, Vol. 51, 1956, No 1

Görlach, Eva; Die Persönlichkeit Hartmanns, Wolframs und Gottfrieds in ihren Werken, Dissertation Dresden,1952

Görres, Josef; Die teutschen Volksbücher, Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneibüchlein..., Heidelberg, 18o7

Grässe, Theodor J.G.; Übersetzung von Gesta Romanorum, Dresden und Leipzig, 1842, (vgl. auch Übersetzung Oesterley)

Gregorovius, Ferdinand; Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Stuttgart, 1864

Grimm, Jacob und Wilhelm; Briefwechsel mit Karl Lachmann, Jena, 1927

Grimm, Gebrüder; Deutsche Sagen I.,("Sündliche Liebe")

Gruenter, Rainer; Über den Einfluß des genus judicale auf den höfischen Redestil, in: D V 26, 1952

Heintze, A.; Gregorius auf dem Steine, der mittelalterliche Oedipus, in: Wiss.Abhdlg. zu dem 20. Prgr. des Städt. Gymnasiums zu Stolp, 1876 - 77

Hillard, Gustav; Parodistische Legende, in:Merkur,5,11.Heft,1951

Ihlenfeld, Kurt; Thomas Manns Gnadenmär, in: Evangelische Welt, 1.Jhgg Bethel, 1951

Jung,C.G.,-Kerényi,K.,-Radin,P.; Der göttliche Schelm, Zürich,1954

Jünger, Ernst; Das Sanduhrenbuch, Berlin und Darmstadt, 1957

Kahler, Erich; Die Erwählten, in: Die Neue Rundschau,66, Ffm,1955, 3.Heft

Klabund; Heiligenlegenden (St.Gregorius), Leipzig, 1921

Klapper, J.; Erzählungen des Mittelalters (Nr.79: Gregorius auf dem Stein), in: Wort und Brauch, Breslau, 1914, 12. Heft

Köhler, Reinhold; Kleinere Schriften zur erzählenden Dichtung des Mittelalters, Berlin, 19oo

Kraus, Fritz; Thomas Manns Erwählter, in: Deutsche Zeitg. und Wirtschaftszeitg., Stuttgart, 1951, 7.Jgg

Krause, Gerd; Die Handschrift von Cambrai der afz "Vie de Saint Gregoire", in:Romanist.Arbeiten XIX, Halle, 1932

Kroes, H.W.J.; Die Gregorlegende, in:Neophilologus 38, Groningen, 1954

Lesser, Jonas; Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, München, 1952

Luzel, F.M.; Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne, Tome II, Paris, 1881

Mackensen, Lutz; Thomas Mann bearbeitet einen christlichen Stoff, in: Die neue Ordnung, 5.Jgg, Köln, 1951

Mac Lean, J.Beattie; Hartmann von Aue's Religious Attitude and Didacticism in his Gregorius, in:The Rice Institute Pamphlet Studies in Modern Languages, 1952, Vol.XXXIX, April, No.1

Martin, Bernhard; Zu Thomas Manns neuem Werk "Der Erwählte", in: Die Neue Schau, 12, 1951

Montesi, Gotthard; Thomas Manns "Der Erwählte", in: Wort und Wahrheit, Jgg 6, Wien, 1951, Heft 1-6

Nobel, Hildegard; Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius und in der frühscholastischen Theologie, in: ZfdPh 76,1957

Ohly, W.; Die heilsgeschichtliche Struktur der Epen Hartmanns von Aue, Dissertation, Berlin, 1958

Rank, Otto; Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage, Leipzig/Wien, 1926

Schieb, Gabriele; Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius, in: Beitr. zur Gesch.d.dt.Spr.u.Literatur, Halle, 195o, 72. Bd, 1.-2.Heft

Scherer, W.; Geschichte der dt.Dichtung im 11.u.12.Jh., in: Quellen u.Forschungen zur Sprach-und Kulturgeschichte, XII, London, 1875

Schmitz, Johannes; Sühnewallfahrten im Mittelalter, Diss.Bonn,1910

Schneider, Hermann; Parzival-Studien, in: Sitzungsberichte der Bayr.Akad.d.Wiss., Philos.-Histor.Klasse, Jhgg 46, München 1947 H.4

Schnitzler, A.; Frau Beate und ihr Sohn, Berlin, 1922

Schröder, E.; Parzival und Gregorius, in: ZfdA 53, Berlin, 1912

Schulz, Fritz; Die englische Gregorlegende nach dem Auchinleck MS Königsberg i.Pr., 1876

Schulze-Vellinghausen, Albert; Viscontissime, in FAZ, Feuilleton, Nr. 113, 17.5.1961

Schwarz, Georg,; Der Erwählte. Zu Thomas Manns neuem Roman, in: Welt und Wort, Liter.Mss, 6.Jhgg, Tübingen, 1951

Schwerte, Hans; Die Vorheizer der Hölle, in:Erlanger Universität, 3.Beil., 5.Jhgg, 1951

Schwietering, Julius; Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter, in: Abhdlgen der Kgl.Ges.d.Wiss.zu Göttingen, Berlin, 1921

ders. ; Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, in: Vom Werden des deutschen Geistes, Berlin/Leipzig, 1925

Stackmann, Karl; Der Erwählte. Thomas Manns Mittelalter-Parodie, in: Euphorion, 3.F., Heidelberg, 1959,33.Bd., 1. Heft

Stadler, Willy; Thomas Manns Theologie, in: Wort und Wahrheit, Zs.f. Theol., 8. Jhgg, Freiburg, 1953

Steinbach, E.; Gottes armer Mensch. Die rel.Frage im dichter.Werk von Thomas Mann, in: Zs.f.Theol.u.Kirche, 5o.Jhgg, Tübingen, 1953

Szondi, Peter, Versuch über Thomas Mann, in: Die neue Rundschau, 67.Jhgg, 1956, 4.Heft

Tegethoff, Ernst; Märchen, Schwänke und Fabeln, in: Bücher des Mittelalters, München, 1925

Uhland, L.; Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage II, Stuttgart, 1866

Wapnewski, P.; Der Gregorius in Hartmanns Werk, in: ZfdPh 80,1961, Heft 3

Weigand, H.J.; Mann's Gregorius, in: The Germanic Review 27,1952

Wesselski, Albert; Märchen des Mittelalters, Berlin, 1925

Willson, H.B.; Hartmann's Gregorius and the parable of the Good Samaritan, in: The Mod.Language Review, Vol.LIX, Cambridge,1959, S.194 ff

Winklhofer, Alois; Die Humanisierung des Mythos bei Thomas Mann, in: Universitas,Zs.f.Wiss.,Kunst,Lit.., 6.Jhgg, 1951

Wistinghausen, Kurt; St. Gregorius auf dem Stein, in: Die Christengemeinschaft, 24. Jhgg, 1952

Zuntz, G.; Oedipus und Gregorius: Tragödie und Legende, in: Antike und Abendland, Hamburg, 1954, Bd. IV

Zeitschriften:

Christ und Welt 4/1951, Nr. 33:
Thomas Mann, Zynismus und Anbetung (Anonymus)

SEKUNDÄRLITERATUR ZU HARTMANN VON AUE:

Dittrich, Marie-Luise; Gote und got in Veldekes Eneit, in: ZfdA, 90, 1960/1

Drube, Herbert; Hartmann und Chrétien, Diss.Münster, Engelsdorf-Leipzig, 1930

Ehrismann, G.; Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems, in: ZfdA, Berlin, 1919, 51. Bd, Heft 3/4

Gerz, Alfred; Rolle und Funktion der epischen Vorausdeutung im mittelhochdeutschen Epos, in: Germanische Studien, Berlin, 193o, H.92

Halbach, K.H.; Franzosentum und Deutschtum in höf.Dichtung des Stauferzeitalters, in: Neue dt.Forschungen, Abt. dt. Phil., Berlin 1939, Bd.7

ders. ; Geschichte der altdeutschen Literatur in: Zs.f.dt. Bildg. 6, 6.Jhgg, Ffm 1930, 9. Heft

Henricic, Emil; Die Nachahmer von Hartmanns Iwein, in: Wiss.Beilage z.Progr.d.Luisenstädt.Realgymnasiums zu Berlin, Progr.Nr.98, Ostern 1890

Heyne, W.; Die Technik der Darstellung lebender Wesen bei Hartmann von Aue, Diss. Greifswald 1912

Hofmann, Gustav; Die Einwirkung Veldekes auf die epischen Minnereflexionen Hartmanns von Aue, Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg, Diss. München, 1930

Jacobsohn, Minna; Die Farben in der mittelhochdeutschen Dichtung der Blütezeit, in: Teutonia, Arbeiten zur germ. Philologie 22., Leipzig,1915

Korn, Karl; Studien über "Freude und Trûren" bei mittelhochdeutschen Dichtern. Beiträge zu einer Problemgeschichte, in: Von der dt. Poeterey, Forschungen und Darstellungen, Leipzig, 1932, Bd. 12

Kuhn, Hugo; Hartmann von Aue als Dichter, in: Der Deutschunterricht, Stuttgart, 1953, H.2

Kürschner, Joseph/Piper, Paul (Hg); Die geistliche Dichtung des Mittelalters, in: Dt.Nat.lit., hist.-krit.Ausg. Stuttgart, o.J., 3.Bd, 2.Abh.

Langner, Theodor; Der Dualismus in Weltanschauung und Sprache Hartmanns von Aue, Diss.. Greifswald, 1913

Lerner, Luise; Studien zur Komposition des höf.Romans im 13.Jh., in: Forschungen z.dt.Spr.u.Dichtg., Münster, 1936

Lommatzsch, E.; Darstellung von Trauer und Schmerz in der afz. Lit., in: Zf roman.Phil. 43, 1923-24

Maurer, Friedrich; Über das Leid in den Dichtungen Hartmanns von Aue, in: Euphorion 45, 1950

ders. ; Leid, Studien zur Bedeutungs-u.Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der Staufischen Zeit, Bern/München 1951

Müller, Günther; Gradualismus, in: DV, 2.Jhgg, Halle 1924, II.Bd

Neumann, Friedrich: Wann dichtete Hartmann von Aue?, in: Studien z.dt.Phil.d.Mittelalters, Freidrich-Panzer-Festschrift, 1950

ders. ; Ritterliche Dichtung, in: Zs.f.Deutschkunde, Berlin, 1928, Bd.42, H.1

Ohly, E.F.; Sage und Legende in der Kaiserchronik, in: Forschungen zur dt.Spr.u.Dichtg., Münster, 194o,H.1o

ders. ; Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: ZfdA 89, Wiesbaden, 1958, H. 1

Peetz, H.; Der Monolog bei Hartmann von Aue, Diss.Greifswald, 1911

Piquet, F.; Etude sur Hartmann d'Aue, Paris, 1898

Rehm, Walther; Der Todesgedanke in der dt.Dichtg.v.Mittelalter bis zur Romantik, in: DV, Buchreihe, Halle 1928, 14.Bd

Roetteken, Hubert; Die epische Kunst Heinrichs von Veldeke und Hartmann von Aue, Halle 1887

Schmuhl, Carl; Beiträge zur Würdigung des Stiles Hartmanns von Aue, in: Beilage z.Progr.d.lat.Hauptschule Halle, Michaelis 1881, Progr. Nr. 198

Schöbach, A.E.; Über Hartmann von Aue, Graz 1894

Schreiber, Hans; Studien zum Prolog in mittelalterlicher Dichtung, Diss. Würzburg, 1935

Schwarz, Bertha: Das Gottesbild in höf.Dichtg., Diss. Ffm, 1933

Sparnaay, Hendricus; Hartmann von Aue (2 Bde), Halle, 1933

ders. ;Zu Hartmanns Kreuzzugslyrik, in: DV 26, 1952

Stolte, Heinz; Hartmanns sogenannte Witwenklage und sein drittes Kreuzlied, in:DV, 25.Jhgg, 1951, XXV.Bd

Uhland, Ludwig; Schriften zur Gesch.der Dichtung und Sage, Stuttgart, 1866

Wapnewski, Peter; Hartmann von Aue, Stuttgart, 1962

Weber, Gottfried; Parzival. Ringen und Vollendung, Oberursel,1948

Weise, Wilhelm; Die Sentenz bei Hartmann von Aue, Diss. Marburg, 1910

SEKUNDÄRLITERATUR ZU THOMAS MANN:

Adorno, Theodor,W.; Noten zur Literatur, Ffm, 1958

ders. ; Zum Portrait Thomas Manns, in: FAZ Nr. 127 1962, 2. Juni

Alemann, Beda; Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956

Aoyagi, Kenyi; Über die Ironie im Leben und Schaffen Thomas Manns, in: Doitsu Bungaku, Die deutsche Literatur Tokyo, 18. Mai, 1957

Baumgart, Reinhard; Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, Diss. Breslau, 1953

Bense, Max; Ptolemäer und Mauretanier, Köln/Berlin, 1950

ders. ; Rationalismus und Sensibilität. Präsentationen, Baden-Baden, 1956

Biltz, Karl Peter; Das Problem der Ironie in der neueren deutschen Literatur, insbesondere bei Thomas Mann, Diss., Limburg, 1932

Blieffert, H.-J.; Humanismus und Christentum bei Thomas Mann, in: Zeichen der Zeit, Ev.Ms für Mitarbeiter der Kirche, 11. Jhgg, Berlin, 1957, Heft 2

Blöcker, Günther; Die Heimkehr des Romans (Gedanken über den Mythos bei Thomas Mann), in: Deutsche Kommentare, Wochenzs. Das Ganze Deutschland, 7.Jhgg, Detmold, 1955, Nr. 24

ders. ; Die neuen Wirklichkeiten, Berlin, 1957[3]

Böckmann, Paul; Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der mod.Lit., in: DV 27, Stuttgart, 1953, Heft 1,S.77

Brandt, Thomas,O.; Narcissism in Thomas Mann's der Erwählte, in: German Life & Letters, N.S.7, 1953/4

Brennan, Joseph,Gerard; Thomas Mann's World, New York, 1942

Burgert, Helmut; Verborgene Christlichkeit. Eine Anmerkung zu Thomas Mann. in: Zeichen der Zeit, Ev.Ms, 1953 H.9

Burkhard, A.; Thomas Mann's Treatment of the Marked Man, in: Publications of the Modern Language Association of America, 43, I,1928

Düwel, Hans; Die Bedeutung der Ironie und Parodie in Thomas Manns Roman der Erwählte, Rostock 1953

Eichner, Hans; Aspects of Parody in the Works of Thomas Mann,in: Modern Language Review, 1952, Vol.XLVII

ders. ; Thomas Mann, München, 1953

Emrich, Wilhelm; Die Struktur der modernen Dichtung, in: Wirkendes Wort, 3.Jhgg, 1952/3, 4.Heft

ders. ; Die Erzählkunst des 20.Jhs und ihr geschichtlicher Sinn, in: Deutsche Literatur unserer Zeit, Göttingen, 1959

Erlacher, Louis; Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns, Diss. Liestal, 1932

Esser, Wilhelm, Martin; Grundlinien des Altersstils von Thomas Mann, in: Wirkendes Wort, 12.Jhgg, Düsseldorf, 1962, H.4, S.223 ff

Faesi, Robert; Ein Meister der Erzählkunst. Thomas Mann, Zürich, 1955

ders. ; Grenzen und Gipfel von Thomas Manns Welt, in: Die Neue Rundschau, 66, 1955, H.3

Gide, André ; Traité du Narcisse(1891), in: E.R.Curtius, Die literarischen Wegbereiter des Neuen Frankreich, Potsdam, 1923

Gray, R.D. ; Alleluia on a Toy Trumpet, in: German Life & Letters 5, Oxford 1951/2

Hamburger, Käte; Einführung in Thomas Manns "Joseph und seine Brüder", Stockholm, 1945

dies. ; Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1957

dies. ; Thomas Mann und die Romantik, in: Neue Forschung, Arbeiten zur Geistesgeschichte der Germ.u.Roman. Völker, Berlin, 1932

Hatfield, Henry; Thomas Mann (An Introduction to his fiction), London, 1952

ders. ; Der Zauberer und die Verzweiflung, in: Wirkendes Wort, 12. Jhgg, Düsseldorf, 1962, H.2

ders. ; Recent Studies of Thomas Mann, in: Modern Language Review, 1956, Vol. 51, No.3

Hatten, Pieter van; Von der Unübertragbarkeit des Schicksals (Gedanken zu Thomas Manns "Ansprache im Goethe-Jahr", in: Die Besinnung, Jhgg 5/6, 1950/1

Heller, Erich; Der ironische Deutsche, Thomas Mann, Ffm, 1959

Herbst, Wilhelm; Der Papstbesuch Thomas Manns, in: Deutsches Pfarrerblatt 56, 1956

Hilscher, Eberhard; Thomas Manns Religiosität, in: Die Sammlung, Zs.f.Kultur u.Erziehg.,10.Jhgg, Göttingen, 1955, 6.Heft.

Holthusen, H.E.; Die Welt ohne Transzendenz, Eine Studie zu Thomas Manns"Doktor Faustus" und seinen Nebenschriften, Hamburg, 1949

Ihlenfeld, Kurt; Poeten und Propheten, Witten/Berlin, 1951

Jens, Walter; Der Gott der Diebe und sein Dichter, in: Antike und Abendland, Hamburg MCMCVI, Bd. V

ders. ; Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen 1957

Kahler, Erich; Säkularisierung des Teufels, in: Die Neue Rundschau, Ffm, 1948

Kaufmann, Fritz; The World as Will and Representation: Thomas Mann's Philosophic Novels, in: Philos.and Phenomenological Research, New York, 1943, Vol.IV,No.1

ders. ; Thomas Manns Weg durch die Ewigkeit und die Zeit, in: Die Neue Rundschau 67, 1956

Kayser, Rudolf; Telling the News (A Chapter of Thomas Mann's Novel "Joseph the Providor", in: Germanic Review, 25, C.U.P., 1950

Kerényi, Karl; Die Goldene Parodie (Randbemerkungen zu den "Vertauschten Köpfen"), in: Die Neue Rundschau, 67. Jhgg, 1956, 4. Heft

ders. ; Romandichtung und Mythologie (Ein Briefwechsel mit Thomas Mann), in: Albae Vigiliae, N.F., Zürich, 1945, H. 2

Kierkegaard, Sören; Entweder-Oder, II.Teil, Jena, 1922

Klipstein, Editha; Nachdenkliches zu Thomas Manns letztem Roman, in: Neue Rundschau 62, 1951

Kudszus, Hans; Kritisches Nachwort zur Schillerrede Thomas Manns, in: Das Ganze Deutschland, Wochenzs., Detmold, 7.Jhgg, 1955, Nr.24

Kunz, Josef; Thomas Mann, in: Deutsche Literatur im XX.Jh., Strukturen und Gestalten, Heidelberg, 1959

Lämmert, E.; Thomas Mann, Moralist im Bannkreis der Sprache, in: Das Parlament, 5.Jhgg, 1955, 8.Juni, Nr. 23

Lamprecht, Helmut; Der Erzähler und das Lyrische, in: Neue Deutsche Hefte, August, 1957, Heft 37

Lesser, Jonas; Einige Bemerkungen über Thomas Manns Verhältnis zu Philosophie und Religion, in: Die Neue Rundschau 66, 1955, H. 3

ders. ; Of Thomas Mann's Renunciation, in: Germanic Review C.U.P.,1950, 25

ders. ; Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, München, 1952

Lewater, Chr.E.; und Paeschke, Hans; Thomas Mann und Kierkegaard. Ein Briefwechsel über den DF und seine Kritiker, in: Merkur,3, 1949, Nr. 17-22

Lion, F.; Thomas Mann. Leben und Werk; Zürich, 1957

Lukács, Georg; Thomas Mann, Berlin, 1949

Maier, Hans, Albert; Stefan George und Thomas Mann. Zwei Formen des dritten Humanismus im kritischen Vergleich, Zürich, 1947

Mann, Erika; Das letzte Jahr (Bericht über meinen Vater), Ffm. 1957

Mann, Monika; Vergangenes und Gegenwärtiges, München, 1956

Martini, Fritz;Thomas Manns Kunst der Prosa,Versuch einer Interpretation,in:Form und Inhalt,Festschr.f.O.Schmitt, Stuttgart, 1950

Mayer, Hans; Thomas Mann. Werk und Entwicklung., Berlin, 195o

Michael, Wolfgang,F.; Thomas Mann auf dem Wege zu Freud, in: Modern Language Notes 65, 1950, Vol.LXV, Nr.3, March

Mitlacher, Heinz; Die Entwicklung des Narzißbegriffs, in: GRM 21, 1933, Heft 9/10

Mülher, Robert; Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19.und 20.Jhs, Wien, 1951

Oppel, Horst; Vom Wesen der Autobiographie, in: Helicon, Revue Internationale des Problèmes Généraux de la Littérature, Tome IV, Basel, 1942

Peacock, Ronald; Das Leitmotiv bei Thomas Mann, in: Sprache und Dichtung, Bern, 1934

Pfeiffer, Herbert; Das Zentralproblem bei Thomas Mann, in: Pädagog.Blätter, Zs.f.Psychologie, 6.Jhgg, Berlin, 1955, Nr.11-12

Rahn, Fritz; Das Spätwerk Thomas Manns und die Frage der künstler. Sittlichkeit, in: Neue Deutsche Hefte, Gütersloh, 1955, Heft 15

Reichart, W.A., Thomas Mann. An American Bibliography, in: Monatshefte f.Dt.Unterricht, Okt. 1945

Rychner, Max; Gestalten und Bezüge in den Romanen Thomas Manns, in: Die Neue Rundschau 67, 1956

Schoolfield, George G.; Thomas Mann and the Honest Pagans, in: Philological Quarterly, Iowa, 1957, Vol.36

Schultz, H.Stefan; Das Menschenbild Thomas Manns, in: Monatshefte f.Deutschen Unterricht, Wisconsin, Madison, 1951, Vol.XLIII,Jan.

Seidlin, Oskar; Pikareske Züge im Werke Thomas Manns, in: GRM,NF, Bd.V,55,XXXVI.Bd, Heidelberg, 1955

ders. ; Ironische Brüderschaft. Thomas Manns Joseph der Ernährer und Laurence Sternes Tristram Shandy, in: Orbis literarum, Munksgaard Copenhague, Tome XIII, Fasc. 1-2, 1958

Stein, Jack; A.Leverkühn as a Composer, in: Germanic Review,CUP, 1950, 25

Steinbichel,Th.; Mensch und Wirklichkeit, in: Philos.u.Dichtg.des 20.Jhs, Ffm, 1949

Störi, Fritz; Thomas Mann: Der Erwählte oder Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, in: Neue Schweizer Rundschau, 1951, Mai, H.1

Strich, Fritz, Dichtung und Zivilisation, München, 1928

Thieberger, Rich.; Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph, Baden-Baden, 1952

Walder, Peter; Mensch und Welt bei C.G.Jung. Die anthropologischen Grundlagen der komplexen Psychologie, Diss. Leiden, 1951

Wolf, Alois; Gnade und Mythos. Zur Greg.Legende bei Hartmann von Aue und Thomas Mann, in: Wirkendes Wort, 12. Jhgg, Düsseldorf, 1962, H.4, S.193 ff

Wolffheim, Hans; Das "Interesse" als Geist der Erzählung. Ein Beitrag zur Stilphysiognomie Thomas Manns, in: Euphorion, Heidelberg, 1953, 47. Bd, 3./4.Heft

Zeitschriften:

Christ und Welt, III.Jhgg, 30.März 1950, Nr. 13:

Adlerjagd mit dem Schmetterlingsnetz, Thomas Mann und Martin Luther

Die Muttersprache, Zs.z.Pflege und Erforschung d.dt.Spr., Lüneburg, 1955.

1) S.202: Paul Wohlfarth; Stil und Sprache in Th.Manns Hochstaplernovelle.

2) S.207: Walter Gading; Der lange Satz bei Th.Mann

3) S.212: Paul Riesenfeld; Schreibt Thomas Mann gutes Deutsch, Eine Stilprüfung

Der christliche Sonntag, 1.Jhgg, Freiburg, 1949/50, Nr. 31, S.243: Thomas Mann kritisiert die katholischen Konzessionen Goethes (Anon.)

ders. ,Nr. 33, S. 259, Thomas Manns Bekenntnis (Anon.)

ALLGEMEINE BIBLIOGRAPHIE (zum ROMAN)

Alemann, Beda; Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956

Auerbach, E.; Mimesis, Bern, 1959[2]

Blöcker, Günter; Die neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile der mod.Lit., Berlin, 1957

Böckmann, Paul; Formgeschichte der dt.Dchtg, Hamburg, 1949

Burdach, Konrad; Vorspiel, in: DV Buchreihe Bd.I, Halle, 1925
1.Bd.: Mittelalter

Curtius, E.R.; Europäische Literatur und lat.Mittelalter, Bern, 1948

Frey, Dagobert; Kunstwiss. Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien, 1946

Friedemann, Käte; Die Rolle des Erzählers in der Epik, in: Untersuchungen zur neueren Sprach-und Literaturgesch., NF, Leipzig 1910, 7. Heft

Glunz, H.H.; Die Literaraesthetik des europ.Mittelalters, Bochum-Langendreer, 1937

Hamburger, Käte; Erzählformen d.mod.Romans, in: Der Deutschunterricht, Jhgg II., 1959 H.4

dies. ; Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1957

Horst, K.A.; Die deutsche Literatur der Gegenwart, München, 1957

Jens, Walter; Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen, 1961

Jolles, A.; Einfache Formen, Darmstadt, 1958

Kayser, Wolfgang; Entstehung und Krise des mod.Romans, Stuttgart, 1954

Kierkegaard, Sören; Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates, Düsseldorf/Köln, 1922

ders. ; Entweder Oder, Jena, 1922

Lämmert, Eberhard; Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955

Leib, Fritz; Erzähleingänge i.d.dt.Lit., Diss.Mainz, 1913

Lugowski, Clemens; Die Form der Individualität im Roman, in: Neue Forschungen, 14, Berlin, 1932

Lukács, G.v.; Der historische Roman, Berlin, 1955

ders. ; Theorie des Romans, Berlin, 1920

Martini, Fritz; Das Wagnis der Sprache. Interpretationen dt. Prosa von Nietzsche bis Benn, Stuttgart, 1954

Meyer, Hermann; Zum Problem der epischen Integration, in: Trivium, 8, Zürich, 1950, H.4

ders. ; Das Zitat in der Erzählkunst, Stuttgart, 1961

Müller, Günther; Erzählzeit und erzählte Zeit, in: Festschrift Paul Kluckhohn u.Herm.Schneider, Tübingen, 1948

ders. ; Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie, Halle, 1944

ders. ; Über die Seinsweise von Sichtung, in: DV, 17.Jhgg, Halle, 1939, XVIII. Bd

Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie, in: Werke I, Leipzig, 1903

Reiss, Hans,S.; Stil und Struktur im modernen europäischen experimentellen Roman, in: Akzente 3, 1958

Robbe-Grillet, Alain; Bemerkungen über einige Wesenszüge des herkömmlichen Romans, in: Akzente 1, 1958

ders. ; Dem Roman der Zukunft eine Bahn, in Akzente 3,1958

Sarraute, Nathalie; Das Zeitalter des Mißtrauens, in: Akzente 1, 1958

Schiller, Friedrich; Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Philos.Schriften II, Werke, Stuttgart/Berlin, Bd.16 (Cottasche Ausgabe)

Schirokauer, Arno; Bedeutungswandel des Romans, in: Germanist. Studien, Hamburg, 1957

Spranger, Eduard; Der psychologische Perspektivismus im Roman,in: Jahrbuch des Freien Dt.Hochstifts, Ffm, 1930

Stanzel, Franz; Die typischen Erzählsituationen im Roman, in: Wiener Beiträge zur engl. Philologie LXIII, Wien/Stuttgart, 1955

Strohschneider-Kohrs,I.; Die romantische Ironie

Walser, Robert; Dichtungen in Prosa K, Genf/Darmstadt, 1953

Zielinski, Thaddäus; Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos, in: Philologus, Suppl. 8.Bd, S. 405 ff

EINLEITUNG:
(Sinn und Strucktur der Arbeit)

Für unsere Themenstellung ergibt sich als Grundfrage das Problem, ob und auf welche Weise sich motivgleiche Dichtungen des Hochmittelalters und des 20.Jahrhunderts überhaupt vergleichen lassen. Ein solcher Vergleich sieht sich im Allgemeinen auf positivistische Gegenüberstellungen verwiesen, wie sie in der Reihe der "Stoff-und Motivgeschichte der deutschen Literatur" gestaltet worden sind. In derartigen positivistischen Darstellungen wird der Stoff absolut gesetzt, anhand dieser Absolutsetzung verfolgt die Stoff- und Motivgeschichte dann verschiedene Modifikationen und Variationen des an sich fixierten Stoffes, verfolgt die Kontinuität des Motivs, darüber kommt jedoch die Einzeldichtung, der "Einzelstoff" zu kurz. Die Kritik am Positivismus hat gerade diese Art des Vergleichens mehr oder weniger als bloße Sammlertätigkeit hingestellt, die Dichtung nur noch mit Fußnoten versieht, sie kommentiert, sie als "Vorlage", als "historisch Entzifferbares" betrachtet, ohne der Form und dem jeder Dichtung immanenten "Sinn" gerecht zu werden. In den Bahnen des Positivismus wäre also unser Vergleich durchaus nicht sinnvoll, er wäre es im Besonderen deshalb nicht, als sich bei einem so großen epochalen Abstand wie dem vom 12. zum 20. Jahrhundert selbst diese Nuancierungen, Differenzierungen, "Fußnoten" nicht für wirkliche Rückschlüsse auf geschichtliche Situationen und Entwicklungen fruchtbar machen lassen würden. Gerade im Bezug auf das Historische wie auf das Weltanschauliche gibt es zu wenig wirkliche Berührungspunkte zwischen den beiden im Folgenden zu untersuchenden Gregoriusdichtungen, um sie im Vergleich gegeneinander "stofflich" abzugrenzen oder auseinander zu interpretieren. Die aus der Weltanschauung und historischen Situation heraus erschlossene Dichtungsdeutung des 12. und 20. Jahrhunderts wie die aus dem Aesthetischen rückschließend gewonnene Weltanschauung ergäbe kein echtes und produktives Gegenüber in unserem Falle. Denn Thomas Mann verändert ja nicht eigenständig die Vorlage, die eigentliche Verschiebung vollzieht sich nicht in der motivlich-stofflichen Abweichung, sondern im Erzählerischen, in der Erzählhaltung selbst. Für den naiven Leser könnte Manns "Erwählter" sogar als bloße Nacherzählung eines alten Stoffes im neuen Gewande wirken. Will man

also unter unserer Themenstellung zwei verschiedene Seinsweisen von Dichtung, zwei verschiedene Haltungen des Dichters zu ihr und zwei verschiedene epochale Verwurzelungen dieser Dichter aufzeigen, so muß dies auf andere Art geschehen als im Motivvergleich, so muß ein anderer Ansatzpunkt gewählt werden.
Das Thema der Erzählhaltung als Perspektive, unter der die Untersuchung unserer beiden Dichtungen steht, bot sich da geradezu an, zumal es sich hier wesentlich um ein noch unerforschtes Gebiet handelt. Wohl gibt es für den modernen Roman (und also für Thomas Mann) grundlegende Werke zu diesem Thema (wir denken an Käte Friedemann, "Die Rolle des Erzählers in der Epik", an Käte Hamburger, "Die Logik der Dichtung", an E.Lämmert, "Bauformen des Erzählens" und an F. Stanzel,"Die typischen Erzählsituationen im Roman", die eine Tradition der Literaturbetrachtung geschaffen haben, der wir uns verpflichtet fühlen und auf die wir uns berufen in unserer Arbeit), für das Mittelalter jedoch besitzen wir so gut wie gar keine Sekundärliteratur, die die Dichtung einmal unter dem Aspekt des Erzählens selbst betrachten würde. Nur hin und wieder ergibt sich als Nebenprodukt einer Arbeit zum Mittelalter die Blickrichtung auf Erzählerrolle und Erzählhaltung des mittelalterlichen Dichters, wie beispielsweise in W.Ohlys,"Heilsstruktur der Epen Hartmanns von Aue" und E.Görlachs Dissertation über "Die Persönlichkeit Hartmanns, Wolframs und Gottfrieds", doch sehen wir uns auf Grund der Lückenhaftigkeit der Vorarbeiten genötigt, auf weite Strecken hin hypothetisch zu arbeiten, tun dies jedoch anhand fester Anhaltspunkte, ohne die eine solche Untersuchung ins Vage, Unbelegbare abgleiten würde. Es zeigt sich sehr bald, daß man für Hartmann nicht dieselben Maßstäbe anlegen darf wie für Thomas Mann, es handelt sich nämlich um zwei verschiedene Dichtweisen, die wir innerhalb der Arbeit als "einfache und artifizielle Form" des Romans bezeichnen. Diese beiden verschiedenen Romanformen allerdings erlauben Rückschlüsse auf Weltanschauliches, auf Probleme der Zeit, aus der heraus sie entstehen. Als grundlegendes Konstituens der beiden Formen erweist sich die Sicht des Problems von Kunst und Leben, erweist sich Beziehung oder Bezugslosigkeit der Kunst auf die "Lebenswirklichkeit".
Innerhalb der Zeit Hartmanns selbst ist die "einfache" Form des Romans durchaus keine Selbstverständlichkeit, sondern sie tritt

eigentlich erst mit ihm ins Leben, sie wird von ihm geprägt und geschaffen, wie sich aus dem Vergleich mit einigen mittelalterlichen "Legenden" ergibt (etwa der "Crescentia", dem "Faustinian", dem "Annolied", der "Silvesterlegende" und dem "Servatius").

Dem Kapitel über die "Erzählhaltung" geht in beiden Teilen der Arbeit (dem auf Hartmann wie dem auf Mann bezüglichen) eine Interpretation voraus (die des "Gregorius" und die des "Erwählten"). Diese Interpretation soll jeweils das Fundament aufrichten, auf dem eine solche mehr oder weniger theoretische Erörterung weiterbauen kann, auf das sie sich immer erneut beziehen soll.

In der abschließenden Zusammenfassung werden die aus der Betrachtung der Erzählhaltung und Erzählerrolle gewonnenen Ergebnisse in einem Ausblick auf den Roman und die Romanform bezogen. Es vereinfacht unsere Aufgabe, daß es sich in beiden Fällen der Gregoriusdichtung um Rezeption handelt, auch von hier aus also ergeben sich Bezugspunkte und Vergleichsmöglichkeiten, gleichzeitig scheidet sich aber eigentlich am Problem der Rezeption und an der Grundhaltung zu ihm die Dichtweise Hartmanns und Manns (was wiederum typisch für die beiden epochalen Situationen ist). Kann man Manns Roman aus dem Kommentatorischen, das dann sich dem Ironischen als der charakteristischen Erzählweise Manns verbindet, weitgehend erklären, so entfällt diese aesthetische Seinsweise für die Dichtung Hartmanns völlig. Nimmt man die Ironie als Charakteristikum Mannscher Erzählhaltung an, so ergibt sich allerdings für Thomas Mann ein eigener und besonderer Ironiebegriff, bewahrt sich - auf Grund dieses Ironiebegriffs - innerhalb der artifiziellen Form des Romans Sinn oder Kern der "einfachen Form".

I. INTERPRETATION DES "GREGORIUS"

Ist für unser eigentliches Thema, die Erzählhaltung, die Sekundärliteratur (soweit sie Hartmann betrifft) ohne Bedeutung, da sie sich in keinem Punkt direkt mit dem gestellten Problem berührt, so haben wir uns dagegen bei der Interpretation des Textes praktisch mit dem gesamten Forschungsstand auseinanderzusetzen. Das soll jedoch nicht in einer grundsätzlichen Einleitung geschehen, sondern innerhalb dieser Interpretation selbst, jeweils dann, wenn strittige Punkte der Auslegung berührt werden. Programmatisch soll hier nur vorausgeschickt werden, wie sich die Interpretation der Dichtung Hartmanns für uns begreift.

Da man bislang die Gregoriusdichtung unter dem Aspekt des Legendären ins Auge gefaßt und Legende wiederum als eine Erzählform an der Grenze zwischen Dichterischem und Theologischem behandelt hat, so kam es stets zu einer Akzentverlagerung auf die Suche nach rein theologischen Gehalten und einer nur sehr peripheren Würdigung der aesthetischen Gestalt des Gregoriusromans[1]. Allein darin, daß man aus einem Versroman mit legendären Zügen und auf der Grundlage eines Legendenstoffes eine "Legende" machen wollte, lag unumgänglich eine gewisse Verharmlosung der künstlerischen Bedeutung Hartmanns sowie gleichzeitig eine einseitige Fixierung auf das Theologische.
Die frappantesten Beispiele für eine solche Tendenz sind die Arbeiten von Gabriele Schieb[2] und Hildegard Nobel[3]; denn gerade hier muß man den Einwand einer unzulässigen Theologisierung erheben, auf Grund deren das Menschenbild und die Psychologie in Hartmanns "Gregorius" übersehen wurden. Fraglos sind durch die geistliche Ausrichtung des vorliegenden Textes bestimmte theologische Lehrsätze nachzuweisen[4], aber es gehen über der reinen

---

1)Vom Begriff des Romans ist im Kapitel "Die Erzählhaltung bei Hartmann von Aue" eingehend die Rede.
2)Gabriele Schieb, Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius, in:Beitr.zur Gesch.d.Dt.Spr.u.Lit., 72.Band,1.-2.Heft,Halle, 1950, S.51 ff
3)Hildegard Nobel, Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius und in der frühscholast.Theol.,in: Zfd PH.79, 1957, 1-4
4)Das tut A.E.Schönbach in seinem umfangreichen Werk über Hartmann von Aue (Graz, 1894) mit unermüdlichem Forscherfleiß.

Theologisierung eines dichterischen Kunstwerkes wesentliche Perspektiven sowohl der Erzählkunst als auch der gestellten Probleme verloren.

Die Schuldfrage im "Gregorius" beispielsweise - das sei nur andeutungsweise vorausgeschickt - läßt sich nicht so eindeutig lösen, wie eben Schieb und Nobel (und sie stehen damit vor dem Hintergrund der ganzen älteren Hartmannforschung) das zu tun versuchen[1]. Gerade eine dämonische Naturkraft, ein Zwanghaftes in der Handlung (etwa ihrer Wiederholung) sind unbedingt zu beachten als feine Schuldnuancen und Schwingungen des Menschenbildes, die sich durchaus nicht in der Begrifflichkeit der Theologie einfangen und fassen lassen. Die Gotik - geradezu ein Seismograph für das Dämonische - ist nicht mehr wie die Romantik rein vom Theologischen her zu bestimmen. Auch die Facettierung der einzelnen Bewußtseinsschichten, der Grad schicksalhafter Verblendung und sehenden Sich-ins-Chaos-Stürzens entgeht der dogmatischen Einordnung. Die Schuldfrage erfährt bei Hartmann eine Abstufung zwischen Bewußtem und Unbewußtem, während sich die Theologie der Zeit nur mit dem Wissentlichen oder Unwissentlichen auseinandersetzt. Für ihn sind gerade die Zwischen-und Übergangsstadien interessant und maßgeblich; der Mensch wird nicht unter einem "Entweder-Oder" betrachtet, er sprengt das Schema von "schwarz oder weiß" und wird dadurch erst in seinem Menschsein voll begriffen und dargestellt. Hartmanns Dichtung kennt die Ambiguität von Schuld und Unschuld, das Zugleich von Blindheit und Sehendsein; und der "Gregorius" entstand aus der Einsicht, daß außer Gott am und im Menschen zerstörerische Mächte am Werk sind, die sich einer Einordnung unter die simple Bipolarität zwischen Gott und Teufel entziehen.

Damit geht Hartmann noch fast unbeschrittene Wege einer seelischen Vertiefung, worin man ihm nur Veldeke zur Seite stellen kann. Veldekes Problem war es, wie die Antike für die eigene Gegenwart fruchtbar gemacht werden könnte, ein Problem der Umbildung also wie das Hartmanns im Verhältnis zu den Romanen Chrétiens. Für Veldeke war - wie für Hartmann - die christliche Religiosität selbstverständlich, stand nicht einmal für einen Augenblick in Frage; aber auch ihm stellt sich die bedrängende

1) Auch in der Einleitung zur Gregorius-Ausgabe Friedrich Neumanns findet sich manche implizierte Kritik.

I. INTERPRETATION DES "GREGORIUS"

Ist für unser eigentliches Thema, die Erzählhaltung, die Sekundärliteratur (soweit sie Hartmann betrifft) ohne Bedeutung, da sie sich in keinem Punkt direkt mit dem gestellten Problem berührt, so haben wir uns dagegen bei der Interpretation des Textes praktisch mit dem gesamten Forschungsstand auseinanderzusetzen. Das soll jedoch nicht in einer grundsätzlichen Einleitung geschehen, sondern innerhalb dieser Interpretation selbst, jeweils dann, wenn strittige Punkte der Auslegung berührt werden. Programmatisch soll hier nur vorausgeschickt werden, wie sich die Interpretation der Dichtung Hartmanns für uns begreift.

Da man bislang die Gregoriusdichtung unter dem Aspekt des Legendären ins Auge gefaßt und Legende wiederum als eine Erzählform an der Grenze zwischen Dichterischem und Theologischem behandelt hat, so kam es stets zu einer Akzentverlagerung auf die Suche nach rein theologischen Gehalten und einer nur sehr peripheren Würdigung der aesthetischen Gestalt des Gregoriusromans[1]. Allein darin, daß man aus einem Versroman mit legendären Zügen und auf der Grundlage eines Legendenstoffes eine "Legende" machen wollte, lag unumgänglich eine gewisse Verharmlosung der künstlerischen Bedeutung Hartmanns sowie gleichzeitig eine einseitige Fixierung auf das Theologische.
Die frappantesten Beispiele für eine solche Tendenz sind die Arbeiten von Gabriele Schieb[2] und Hildegard Nobel[3]; denn gerade hier muß man den Einwand einer unzulässigen Theologisierung erheben, auf Grund deren das Menschenbild und die Psychologie in Hartmanns "Gregorius" übersehen wurden. Fraglos sind durch die geistliche Ausrichtung des vorliegenden Textes bestimmte theologische Lehrsätze nachzuweisen[4], aber es gehen über der reinen

---

1)Vom Begriff des Romans ist im Kapitel "Die Erzählhaltung bei Hartmann von Aue" eingehend die Rede.
2)Gabriele Schieb, Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius, in:Beitr.zur Gesch.d.Dt.Spr.u.Lit., 72.Band,1.-2.Heft,Halle, 1950, S.51 ff
3)Hildegard Nobel, Schuld und Sühne in Hartmanns Gregorius und in der frühscholast.Theol.,in: Zfd PH.79, 1957, 1-4
4)Das tut A.E.Schönbach in seinem umfangreichen Werk über Hartmann von Aue (Graz, 1894) mit unermüdlichem Forscherfleiß.

Theologisierung eines dichterischen Kunstwerkes wesentliche Perspektiven sowohl der Erzählkunst als auch der gestellten Probleme verloren.

Die Schuldfrage im "Gregorius" beispielsweise - das sei nur andeutungsweise vorausgeschickt - läßt sich nicht so eindeutig lösen, wie eben Schieb und Nobel (und sie stehen damit vor dem Hintergrund der ganzen älteren Hartmannforschung) das zu tun versuchen[1]. Gerade eine dämonische Naturkraft, ein Zwanghaftes in der Handlung (etwa ihrer Wiederholung) sind unbedingt zu beachten als feine Schuldnuancen und Schwingungen des Menschenbildes, die sich durchaus nicht in der Begrifflichkeit der Theologie einfangen und fassen lassen. Die Gotik - geradezu ein Seismograph für das Dämonische - ist nicht mehr wie die Romantik rein vom Theologischen her zu bestimmen. Auch die Facettierung der einzelnen Bewußtseinsschichten, der Grad schicksalhafter Verblendung und sehenden Sich-ins-Chaos-Stürzens entgeht der dogmatischen Einordnung. Die Schuldfrage erfährt bei Hartmann eine Abstufung zwischen Bewußtem und Unbewußtem, während sich die Theologie der Zeit nur mit dem Wissentlichen oder Unwissentlichen auseinandersetzt. Für ihn sind gerade die Zwischen-und Übergangsstadien interessant und maßgeblich; der Mensch wird nicht unter einem "Entweder-Oder" betrachtet, er sprengt das Schema von "schwarz oder weiß" und wird dadurch erst in seinem Menschsein voll begriffen und dargestellt. Hartmanns Dichtung kennt die Ambiguität von Schuld und Unschuld, das Zugleich von Blindheit und Sehendsein; und der "Gregorius" entstand aus der Einsicht, daß außer Gott am und im Menschen zerstörerische Mächte am Werk sind, die sich einer Einordnung unter die simple Bipolarität zwischen Gott und Teufel entziehen.

Damit geht Hartmann noch fast unbeschrittene Wege einer seelischen Vertiefung, worin man ihm nur Veldeke zur Seite stellen kann. Veldekes Problem war es, wie die Antike für die eigene Gegenwart fruchtbar gemacht werden könnte, ein Problem der Umbildung also wie das Hartmanns im Verhältnis zu den Romanen Chrétiens. Für Veldeke war - wie für Hartmann - die christliche Religiosität selbstverständlich, stand nicht einmal für einen Augenblick in Frage; aber auch ihm stellt sich die bedrängende

1) Auch in der Einleitung zur Gregorius-Ausgabe Friedrich Neumanns findet sich manche implizierte Kritik.

Frage: Gibt es keine Macht neben Gott, kein Schicksal? Hartmann geht weiter in seiner Fragestellung, wenn er das Maß christlicher und menschlicher Freiheit in Erwägung zieht. Findet diese Frage nun zwar keine wirkliche und gültige Lösung bei Hartmann, so ist allein mit der Blickrichtung auf sie hin das Grundproblem der Gotik geahnt, in welchem Verhältnis Freiheit und Gnade stehen.

Die augustinische Ära ist mit dieser neuen Problemstellung bereits verlassen, und die Entwicklung der mittelalterlichen Dichtung führt ganz eindeutig vom Klerikalen weg zu einer Eigenständigkeit, die sich gegen jede Theologisierung wehrt und mit den ihr gemäßen und eigenen Maßstäben gemessen werden will, In dieser neuen und selbständigen Position findet sich bei Hartmann keine Abwertung des Ritterlichen, wie die Eingangsverse des Prologs irrtümlich glauben machen könnten (man bedenke dagegen den Segenswunsch des Abtes für Gregor)[1], sondern als ritterlicher Dichter hebt er sich bewußt von der Theologie ab. Will er die Probleme nun zwar nicht im Gegensatz zur Kirche lösen, so tut er es - auch wenn er streckenweise durchaus ihren Weg geht - doch ohne sie. Es geht im "Gregorius" soziologisch um die innere Berechtigung des Rittertums, um die Spannung Geistlichkeit-Rittertum[2]. Das hat den Menschen der Zeit beeindruckt, nicht so sehr das Thema des doppelten Inzest und der nachfolgenden Reue,Buße und Gnade,obgleich auch damals ein starkes Interesse an Inzestdarstellungen herrschte[3]- und andererseits die religiöse Fragestellung nie ernstlich die Konkurrenz einer anderen zu fürchten hatte. Innerhalb der höchst aktuellen Zeitproblematik des Soziologischen[4]nämlich handelt es sich im "Gregorius" um die Sorge Hartmanns um die "sündige diet".Das Mensch-Gott-Verhältnis ist unter dem Aspekt der Schuld,der Gefährdung (zwîvel) und Lösungsmöglichkeit (Reue,Buße) im Zusammenwirken mit Gott (Gnade) angeleuchtet.

1)Es erübrigt sich nach Schwieterings Ergebnissen sich mit De Boors These(in seiner Literaturgeschichte,S.76) auseinanderzusetzen.
2)P.Wapnewski,Hartmann von Aue,Stuttgart,1962, S.76
3)H.Sparnaay,Hartmann von Aue, Helle 1933,S.158 beruft sich auch auf Seelisch.
O.Rank,Das Inzestmotiv in Dichtung u.Sage,Leipzig/Wien,1926
4)J.Schwietering,Deutsche Dichtung d.Mittelalters,Darmstadt, 1957,S.153:"Die tragenden Ideen seiner Dichtung enthalten immer dringlicher u.eindeutiger werdende ethische Forderungen an die höfische Gesellschaft."

Das ganz Neue gegenüber der Romantik ist dabei die Einschätzung der Kunst, der Dichtung.Hatte man sich bislang um Trost einzig und allein an die Religion gewandt, so tritt nun auch die Dichtung in die Funktion, dem Menschen Halt und Zuversicht zu vermitteln. Das ist die große Wandlung innerhalb der Gotik. Wenn hier der vorsichtige Terminus "vermitteln" gewählt wird,so soll das Mißverständnis vermieden werden, daß Dichtung in der Gotik gleichwertiger Ersatz für Religion sei, sie nimmt vielmehr eine Zwischenstellung ein, ist durchaus nicht"aesthetisch autonomes Gebilde"[1],sondern fortwährend transparent für das religiöse Anliegen, ohne freilich dabei einen Eigencharakter zu leugnen.

> "Das vermeintlich perspektivlose Mittelalter hat die eigene,ihm gemäße Art der Perspektive in der spirituellen Transparenz des Seienden.Sie ergibt sich in dem vom Irdischen sich lösenden Aufblick und Durchblick zur spirituellen Bedeutungswirklichkeit des im Kreatürlichen vorhandenen Zeichens. Sie ist Perspektive im wahrsten Sinne, indem sie durch das Sichtbare auf das Unsichtbare, durch das Significans auf das Significatum hindurchschaut.Sie leitet vom Fundament zum Gewölbe,vom Irdischen zum Himmlischen."2)

Von diesem Perspektivismus her ist es verständlich, daß Hartmanns erstes Anliegen in seinem Roman das der Glaubwürdigkeit dessen ist,was er als "wârheit" darbietet.Es kommt dabei noch nicht zu einer Spannung zwischen Wahrheits-und Kunstbegriff (der mittelalterliche Wahrheitsbegriff wird erst die Mystik hindern,die spezifisch poetische Form weiterzuführen).Hartmanns Wahrheitsanliegen hat auch keinerlei Berührungspunkte mit dem ganz neuen Begriff der "dichterischen Wahrheit",den die Moderne für sich in Anspruch nimmt[3]. Volle Wahrheit steht schließlich nicht im Gegensatz zur"Lüge",sondern zur Eigenerfindung:mit ihr gemeint ist die objektive Gottesoffenbarung im Unterschied zu einer subjektiven Deutung(Eigenerfindung!);und wir können nun den Wahrheitsbegriff dem der inneren Wahrhaftigkeit zur Seite stellen.Hartmann interessiert die innere Wahrhaftigkeit,die gleichzusetzen ist wiederum mit Vorbildlichkeit (der Epilog spricht von"saelic bilde",was bei Jolles[4] dem "imitabile"

1)G.Weber,Parzival.Ringen u.Vollendung,Oberursel,1948,S.18
2)Fr.Ohly,Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter,in: ZfdA 89,1958,H.1, Wiesbaden, S.11
3)W.Kayser, Die Wahrheit der Dichter, Hamburg, 1959
4)A.Jolles, Einfache Formen, Darmstadt 1958, S.29

entspräche). Von der Wahrheitsfrage und Realitätsproblematik her ist der "Gregorius" in erster Linie "Legende", da er nicht innerhalb einer historischen Wirklichkeit steht[1]. Die Versicherung Hartmanns "wan dâ enzwîvel ich niht an"(43) ist keineswegs als Topos oder Formel abzutun.W.Ohly[2] betont ausdrücklich, daß in solchen Prologstellen nicht "dichterische Scheinwelt" wie in der Artusepik, sondern "wârheit" auf dem Programm steht[3], daß die Darstellung auf "Wirklichkeit des göttlichen Handelns in der Welt" zielt. Da das Werk(Verse 1-5)für den Dichter selbst Buße ist, Buße für die Sünde(41 f)"die ich durch mîne müezekeit ûf mich mit worten hân geleit",sind wir nicht nur seiner Aufrichtigkeit sicher, sondern er erfüllt zugleich (abgesehen von persönlicher Buße, die nur ihn betrifft) eine religiöse Sendung,seine Dichtung soll den Sünder "ûf der saelsen strâze"(63) zurückführend, ihn vor dem"zwîvel"(64 f) bewahren.
Einerseits meint Hartmann mit dem Begriff des Wortes im Zusammenhang mit "müezekeit"(41),Lässigkeit, etwas leicht Negatives, andererseits leistet er seine Bußaufgabe, die er sich selbst gestellt hat, mit den Mitteln des Wortes, er, als der Meister des Wortes. Das dichterische Wort bekommt in der Gotik eine eigene Gültigkeit im Unterschied zum Wort in der Romanik, das sich rein aus dem Religiösen heraus versteht,stets nur als das biblische Wort. Wenn Hartmann jedoch den Wortbegriff ambiguos zu verwenden scheint, so gründet das in der mittelalterlichen Ansicht, daß das Wort von einer Doppelsinnigkeit und Hintergründigkeit ist,daß hinter dem "historischen oder Buchstabensinn"[4] stets noch ein zweiter, ein sensus spiritualis hindurchleuchtet.Kennt man in der Romanik diese Transparenz des Wortes wiederum nur im religiösen Bereich, so beginnt mit der Gotik auch hier eine Ausweitung auf das Künstlerische.

> "Gottfried von Straßburg hat in seinem Lobpreis Hartmanns von Aue solches wohl anklingen lassen... Ist die Kenntnis der Methode spiritueller Worterhellung für die Bibeldichtung des Mittelalters unentbehrlich, so kann sie mit aller Vorsicht und dem

1)Schwietering,Deutsche Dichtung des Mittelalters,a.a.O.154 und:Sparnaay, a.a.O.II,58
2)W.Ohly, Die heilsgeschichtliche Struktur der Epen Hartmann von Aue, Dissertation, Berlin 1958, S.17
3)De Boor,a.a.O.S.74 nennt das "Absage an das Moderne",was freilich nicht ganz zutrifft.
4)Fr.Ohly, a.a.O.S. 2

nötigen Sinn für Dichterisches auch für die weltliche Dichtung fruchtbar gemacht werden."[1]

Wir können also wohl die Ambiguität der Begriffsverwendung auflösen, wenn wir für einen Roman wie den "Erec" noch den "historischen oder Buchstabensinn" des Wortes ansetzen(obgleich man auch da bereits eine Transparenz sehen könnte), für den "Gregorius" hingegen eine "spirituelle Worterhellung" mit dem Durchblick zur spirituellen Bedeutungswirklichkeit".

I. Prolog[2]

Man hat sich in verschiedenster Weise in der Sekundärliteratur darüber geäußert, wie die Eingangsverse des Prologs zu verstehen sind, ob als Topos, ob man ihn "mehr typisch oder mehr persönlich"[3] zu begreifen habe. Während es Schreiber bei der Skizzierung dieser ungeklärten Forschungssituation beläßt[4], obwohl sein Thema es erforderlich machen würde, der Frage auf den Grund zu gehen ("Studien zum Prolog"!), werten H.Sparnaay[5], G.Schieb[5],schon Ehrismann[7], aber vor allen Dingen Julius Schwietering[8] die ersten fünf Verse des Prologs als bloße Demutsformel. Dagegen nimmt schon De Boor[9] die Äußerung des Dichters als wirkliches Bekenntnis,H.Schneider[10] nennt sie explizite ein "rein persönliches Bekenntnis".In dieser Richtung steht dann ebenfalls W.Ohlys schon zitierte und für unsere Arbeit an mehreren Stellen ausschlaggebende Dissertation[11],in der diese Stelle völlig ernst genommen wird und von "heilspädagogischer

1)Fr.Ohly,a.a.O.S.19
2)In der Gliederung der Interpretation folgen wir der Unterteilung Fr.Neumanns nach seiner Ausgabe des "Gregrius"(Wiesbaden,1958),da sie sich rein aus der Handlung ergibt ohne Festgelegtheit wie das Schema P.Wapnewskis(Hartmann von Aue,Stuttgart,1962,S.79),das eine Interpretation bereits in Stichworten vorwegnimmt,oder die nach ganz anderen Prinzipien vorgenommene Aufteilung des Textes durch H.Eggers(in"Symmetrie und Proportion epischen Erzählens",Stuttgart,1956)
3)H.Schreiber,Studien zum Prolog in mittelalterlicher Dichtung, Dissertation Würzburg,1935, S.20
4)l.c."für uns ist hier nicht von entscheidender Bedeutung"
5)a.a.O.II,73
6)a.a.O. 52
7)Ehrismann,LG 192
8)J.Schwietering,Die Demutsformel mittelalterlicher Dichter, Berlin,1921,S.75 und 77
9)a.a.O.74
10) H.Schneider, Parzival-Studien,München 1947,S.12
11) W.Ohly, a.a.O.S.17

Leidenschaft und Intensität" die Rede ist. Vorsichtiger entscheidet sich Eva Görlach[1)], deren Haltung aber ebenfalls stark dahin tendiert, die persönlichen Gehalte aus dem scheinbar nur Formelhaften herauszuinterpretieren. Gleichermaßen zurückhaltend äußert sich Fr.Neumann, der den "rât der tumben jâr" eine Beichtwendung nennt und die Verse 789-804 "für den ersten Eindruck" persönlicher sieht. Damit ist freilich impliziert, daß auch er eine eigene seelische Betroffenheit Hartmanns, die hinter dem Formelhaften transparent wird, nicht abstreitet; denn in der Forschung handelt es sich nicht um den "ersten Eindruck",sondern um ein genaues Überprüfen und Abwägen. Nach einem solchen eingehenden Erwägen entscheiden wir uns für die Ansicht, die hier einen eindeutigen Umbruch ansetzt, einen Abbruch der Erec-linie.Über dem"Erec" steht noch die Vorstellung,der frohe Optimismus,daß Gott den Ritter nicht fallen läßt.Im"Gregorius"aber tritt das Dämonische als zweite Macht neben ein im"Erec" noch antropomorphes Gottesbild,nach einer Harmonieepisode entdeckt Hartmann die Dämonie des Schicksals, der ritterfreundliche Gott ist keine omnipotente Macht mehr. Vergleicht man daraufhin die Erzähleinschübe in"Erec" und im "Gregorius",in welchen sich der Erzähler persönlich äußert, so ergibt sich innerhalb des "Erec" ein Vertrauen auf die relative künstlerische Befähigung, eine Klärung dieser Befähigung und ein Abstecken der Grenzen der Imagination, im "Gregorius" dagegen ein scheues Innehalten der menschlichen Erfahrungen, des menschlichen Vermögens gegenüber unermeßlichem Leid. Zwischen der gewissermaßen unbekümmerten Einfühlung in ein geschildertes Geschick und der nur noch zögernden und behutsamen Identifikation mit dargestelltem Leid liegt das starke persönliche Betroffensein Hartmanns durch den Tod seines Lehnsherrn. Dieses Erlebnis - vielzitiert im Zusammenhang mit der Entstehung des "Gregorius"- stärkt unserer Ansicht noch vom Biographischen her den Rücken.Nach dem Kreuzzug dann ist Hartmann ein Anderer,spricht niemals mehr persönlich von sich, es fehlen auch später die Bemerkungen der Selbstzurechtweisung, im"Armen Heinrich" und im "Iwein" beziehen sich die Erzähleinschübe des Dichters nur noch auf die Existenz des Ritters.Der Iweinprolog manifestiert eine wiedergefundene innere Einheit,die im Gregoriusprolog verloren gegangen war, der "Arme Heinrich"

1)E.Görlach,Die Persönlichkeit Hartmanns,Wolfram u.Gottfrieds in ihren Werken, Dresdener Diss. 1952, S.5 u.a.

kennt nicht die Ichbezogenheit,das Ringende des Gregoriusprologs, sondern zeugt von einer Geschlossenheit,vom Auftreten eines besinnlichen Ritters,der die Welt hinter sich gelassen hat und sie nun durch das Medium der Dichtung in Harmonie zu versetzen vermag.

Die Ichbezogenheit des "Gregorius" ist ebenso charakteristisch für Hartmanns Situation wie einmalig innerhalb seiner - und zugleich der zeitgenössischen- Dichtung. Bei Wolfram fehlt sie ganz, Gottfried bleibt in seinem Prolog mehr im Hintergrund(Form des Akrostichons),Hartmann aber setzt mit Selbstbesinnung ein, mit einem starken Mitteilungsbedürfnis. Lassen andere Dichter ihre Probleme nur in der Dichtung in Erscheinung treten, so gibt Hartmann sie hier direkt,in einer intellektuellen Durchdringung, in der er die Selbsttäuschung enthüllt("wân"), sich selbst in einem Zug zu höchster Wahrhaftigkeit schonungslos entlarvt.Diese letzte Aufrichtigkeit steht jedoch im Dienst einer selbstgesetzten Aufgabe,irrende Menschen von ihrem "wân" zu erlösen; die eigene Erkenntnis wird also sofort fruchtbar gemacht.Der Übergang zu der eigentlichen Thematik ist von da aus höchst persönlich, gar nicht formelhaft und doch allgemeingültig.Hartmann warnt vor verspäteter Buße und versichert den Wert wirklicher Buße:selbst die furchtbarste Sünde kann durch sie getilgt werden.

> "Auf die Erzählung bezieht sich im strengen Sinne allein die These,durch echte Reue werde man von der größten Fehltat frei.Mit ihr verbindet sich(zum Schluß des "Prologs" eindringlich ausgesprochen) die weitere These,dauerhafter "Zweifel"an Gottes Gnade sei todbringendes Gift zum ewigen Untergang." 1)

Neumann warnt aber zugleich an dieser Stelle davor, den Prolog nur als Programm der Dichtung selbst,diese wiederum nur als "Erläuterung" des Prologs aufzufassen;der Ausgang von einer These habe zum "Erzählstil jener Tage" gehört(darin ist er einer Meinung mit Schwietering).

Das spricht durchaus unserer Tendenz das Wort,die Dichtung vom Dichterischen her zu sehen und zu interpretieren und von jeder zu stark theologisierenden Deutung abzurücken.Die Gregoriusdichtung sollte nicht einmal aus sich selbst heraus theologisiert werden, indem man eine unzulässige Zweiteilung von Prolog und Erzählung als "Theorie und Praxis" vornimmt (wie das leider immer wieder geschehen ist), vielmehr soll in leichter hinweis-

1) Neumann, a.a.O.S.28

hafter Art hier und dort angedeutet werden, wie der Prolog erzählerisch, atmosphärisch und stimmungsmäßig in die Dichtung einführt und so nicht mehr isoliert steht,sondern Teil eines Erzählganzen(das sich allerdings immer wieder in Erzählkreise und -situationen untergliedert) darstellt.[1)]

Der organische Anschluß bietet sich mit Vers 7:"swer durch des helleschergen rât", von dem aus sich ein weiter Bogen auf das Vorgangshafte des Geschehens spannen läßt (zu Vers 304/333/351). Wer sich durch geistigen Entschluß und in seiner Willensrichtung (rât) dahin lenken läßt, unbedenklich zu sündigen im Vertrauen darauf, in spätem Alter eine Buße ableisten zu können, handelt den Forderungen des Sittengesetzes zuwider ("der gedenket anders denne er sol"),das fundiert ist in der lex aeterna. Was daran thesenhaft anmutet, führt nicht nur in der Dichtung sondern auch als privates Anliegen für den Dichter selbst mitten hinein in lebendigste Realitätsansprüche. Jedem Zuwiderleben gegen die "Maxime des Handelns"("sol") kann die "êhafte nôt" (das schicksalhafte Verhängnis) folgen, der tôt, hier gesehen als plötzlicher Einbruch in das Leben wie bei Heinrich von Melk, aber nicht im Sinne seiner contemptus-mundi-Haltung zu verstehen,die sich rein auf das Religiöse und Jenseitige hinbezogen weiß,sondern einzig und allein aus der eigentümlichen und einmaligen Verbindung von persönlicher Leiderfahrung Hartmanns und heilspädagogischem Dichtwerk,das die Welt in ihrer Eigenwertigkeit jedoch keinesweg negiert. So bleibt das scheinbar Vergleichbare letztlich unvergleichbar und nur aus der besonderen Situation des Dichters zu verstehen. Es schlägt sich im "Gregorius" eine ganz neue Welterfahrung nieder.

Bei der weiteren Ausdeutung des Prologs stößt man auf das Samaritergleichnis, das der Forschung immer wieder viel Kopfzerbrechen verursacht hat[2)]. Schönbach und Sparnaay[3)] gehen der theologischen Stimmigkeit und Genauigkeit, dem mehr oder minder

---

1)W.Ohly weist in seiner Arbeit sehr eingehend nach, wie gerade Metaphorik und Bildersprache des Prologs bestimmend für die Dichtung wird, wie Bilder und Symbole dort als "Handlungselemente"wiederkehren und zugleich auf theologische Gehalte zurückspiegeln.

2)H.B.Willson:Hartmann's "Gregorius" and the parable of the Good Samaritan,in:The Modern Language Review,Vol.LIV,1959 Cambridge, No 2, S. 194 ff

3) a.a.O.II, 95

freien Anschluß Hartmanns an die Bibel(Luk.10,3o ff) nach. Hildegard Nobel spricht ausdrücklich von einer "Vermengung" dieses Gleichnisses mit dem vom guten Hirten; auch Wapnewski weist darauf hin, daß Hartmann das Gleichnis nicht konsequent verfolge.Die extremste Position nimmt jedoch W.Ohly[1] in dieser Frage ein, wenn er in dem allegorisch ausgedeuteten Samaritergleichnis "das Vorbild einer einheitlichen Struktur der Dichtung" sehen zu müssen glaubt. Es ist jedoch aus dem Fingerzeig auf die theologische Unstimmigkeit und Unpräzisheit des Gleichnisses zu folgern, daß Hartmann hier sicher nicht ein strukturgebendes biblisches Schema hat zugrundelegen wollen. Vielmehr wird das biblische Gut aus dem Rahmen eines autoritativen Anspruchs befreit und innerhalb der Dichtung beinahe etwas wie eine Eigenschöpfung in symbolischer Durchdringung mit dem Thema des Romans.In diesem weiteren Sinne - und wir schließen uns hier Willson mit besserem Gewissen an als wir das bei Ohly tun könnten - wird es dann erst wieder möglich von einer gemeinsamen Struktur der Parabel und der Erzählung selbst zu sprechen:

> "Insufficient attention has been paid to this vital structural fact and its implications: the parable of the Good Samaritan is not simply confined to the prologue, or part of it, but embraces the whole work, and for this reason any narrowly "authoritative" approach to it from the standpoint of the Gospel or of theological literature is likely to prove unprofitable.Because the poem as a whole is Hartmann's own and designed as a vehicle for his symbolical message, so also must the parable be viewed as his creation,for the poem is the parable and the parable is the poem." 2)

Willson betont mit seiner Deutung nur noch einmal das, was er an anderer Stelle die Kontinuität von Prolog und Erzählung nennt ("prologue and poem are completely continuous") und steht damit in Gegensatz zu allen Interpretationen, die, indem sie das Gleichnis des Prologs in seiner Stimmigkeit zur Bibel sowohl als auch zur Erzählung selbst untersuchen, damit bereits wieder eine Trennung von Prolog und Erzählung ansetzen.Von einem solchen Standpunkt, der von der "Theorie" des Prologs auf die Dichtung selbst spekuliert,haben wir uns bereits weiter oben grundsätzlich distanziert.

Wenn einige Begriffe aus dem Prolog, jedoch nicht alle,für die Gregoriusinterpretation eine Schlüsselrolle spielen, so zeigt sich,

1)a.a.O.S.7
2)Willson, a.a.O. S.195

Erneut warnt Hartmann vor dem zwîvel als der einzigen Sünde, die unvergebbar ist.Zwîvel läßt echte Umkehr nicht aufkommen;zwîvel aber ist zugleich eine naturgemäße Gegebenheit des Rittertums: alle Ritter beurteilen Gott mit menschlichen Maßstäben(Problematik auch der Armen-Heinrich-Dichtung!),das Bild eines höfischen, antropomorphen Gottes entsteht; denn das Rittertum ringt darum, das wertvolle menschliche Sein gleichzusetzen mit dem kirchlichen,und so verschiebt sich das Gottesbild.Es ist vorbei mit dem Anselmischen Geist,Hartmanns Begrifflichkeit ist nicht mehr aus der Romanik her zu verstehen,sondern repräsentiert hohe Gotik. Zwîvel ist von doppelter Bedeutung für Hartmann:einmal im Sinne Abälards als Verzweiflung und zum anderen im Sinne des "Parzival" als allgemeine Erschütterung der Zeit,die Nuance dessen, was wir heute unter "Zweifel" verstehen,schwingt nur mit als Begleiterscheinung.

> Wenn hier Hugo Kuhn[1] den unmittelaltergemäßen Ausdruck einer "tragisch-humanen Klassik"verwendet, so steht das in krasser Antithetik zu unserer Terminologie. Das gilt auch für H.Sparnaay 2),der nicht nur den Begriff "Klassik" auf Hartmanns Dichtung anwendet,sondern sich gegen die inzwischen längst in der Forschung akzeptierten und unentbehrlich gewordenen Ausdrücke "Gotik" und "Romanik; als "Terminologie der Kunstgeschichte"wendet.

An diesen starken Akzent der Wiederholung seiner todernsten Mahnung("mortgalle"167,"êwiger tôt"150) gegen den zwîvel schließt Hartmann von Aue seine Überleitung zur Geschichte an,gleichsam dem Gesetz von Spannung und Entspannung folgend,sich wohl bewußt, daß eine schwerere Hebung,eine weitere Steigerung an dieser Stelle nicht mehr möglich und das Publikum nun genügend gerüstet sei, das zu hören, was der Dichter selbst anfangs "starc ze hoerenne" nannte und dennoch als Aussage unvermeidlich (i.U.zum Iweinprolog" daz man gerne hoeren mac",26) und "seltsaene",unheimlich, merkwürdig. Hartmann entwirft damit ein Bild von seinem Thema, das in seiner Sprödigkeit, seinem seelischen Aufwand und seinen hohen Anforderungen an den Leser in Kontrast steht zu der Harmonie der Form.

Der, von dem nun wirklich der Roman handeln soll, ist nicht bei seinem Namen genannt, sondern mit einem Begriff eingeführt als

---

1)Hugo Kuhn,Hartmann von Aue als Dichter, in:Der Deutschunterricht 1953, H.2, Stuttgart, auf S. 12 u.a.
2) a.a.O.II, 58 und II, 105

der "guote sündaere"[1],der mit dem Typus des "felix culpa"nicht voll erklärbar ist. Denn dieser Hartmannsche Begriff ist nicht Theologie, sondern Niederschlag einer inneren Erfahrung, der der Omnipotenz der Gnade (Gregorius setzt auf ein Extrem der Schuld ein Extrem der Buße), darüber hinaus aber will er sagen, daß die Sünde im "Gregorius" nicht als klare,persönliche,gewollte Sünde vorhanden ist, sondern doppelseitig schillert. Gregor ist schuldfrei, er wird (wir haben uns da mit der älteren und neueren Forschungsmeinung an geeignetem Ort auseinanderzusetzen) ausdrücklich durch den Dichter freigehalten von Erb-und Eigenschuld- und verfällt dennoch einem unterbewußten Fehler. Das Mittelalter ist überzeugt von einer gewissen Dämonie der Erbanlage("Parzival": Gahmuret!), die freilich ihren Ursprung in dem Erbsündegedanken hat, jedoch in der Gotik aus dem rein theologischen Bezug herausgelöst ist. Der Mensch existiert nicht selbständig, das ist nicht nur ein christlicher, sondern auch ein soziologisches Gesetz der Zeit, er ist abhängig von anderen Menschen - von seinen Voreltern. Der Gregoriusroman ist nicht nur im Rahmen dieser Erkenntnis - aber auch nicht mehr in der düsteren Haltung der Romanik - eine Dokumentation dessen, daß der Mensch zur Sünde neigt(178-922:Vorgeschichte). Eine Disposition, Affinität untergründiger Art zur Sünde ist da. Die Reaktion Gregors,des "guten Sünders" auf diese Mitgift kristallisiert sich - als Kernpunkt des Interesses - bereits erzählerisch im Epitheton "guot",das nur scheinbar paradoxal dem Nomen "sündaere" zugeordnet ist:Gregors Handeln,Reagieren ist "guot".

Mit seinem Leben und Beispiel steht Gregor zunächst stellvertretend für die Problematik des ritterlichen Laien und seine magische Bezogenheit auf das Weltsein. Er erfährt die Frage der Schuld und auch die nach dem "was dann",die schon Veldeke sich stellte.Galt sie bei Veldeke jedoch dem Problem, wie der Ritter seiner Leidenschaften Herr werden könne, so stellt Hartmann sie in perspektivischer Verschiebung und Erweiterung so:Wie kann ein Mensch, der in Schuld geraten ist, sich zu seinem Heil und seiner möglichen Rettung verhalten, wie kann er sie fördern, der Gnade Gottes den Weg frei machen?

Von den Möglichkeiten, die auf die Frage nach dem Verhalten des

---

1)Gerd Krause: Die Hs von Cambrai der afz "Vie de Saint Gregoire" Romanist.Arbeiten XIX,Halle 1932,S.4 kennt bereits den Ausdruck "bon pecheour".

Menschen im Stande der Sünde anworten,behandelt der Prolog warnend die eine: die Sünde als Abfall von Gott, als Verzweiflung.Der Satan ist es, der auf die Erkenntnis der Schuld den zwîvel folgen läßt und in Verstrickung und Verhärtung dem Sünder die Umkehr schließlich unmöglich macht. Diese Warnung vor dem zwîvel ist bei Hartmann ideologische Laienthese; denn die innere Erfahrung des Leides, die Hartmann von Aue selber macht, dient als Erkenntnis primärer Art,sie führt zu der starken Akzentuierung der Warnung, ein nicht durch persönliches Erleben aktivierter theologischer Gedanke vermöchte es nicht in dieser Weise. Aus ihr - und der Konsequenz, die der Dichter für sich selber zieht,indem er sie seinen Helden ziehen läßt, erfolgt mit Notwendigkeit die Auflösung des Paradoxons: der Sünder, der umkehrt,ist der "guote sündaere", der, der nicht verzweifelt.

II. Vorgeschichte

Der Eingang des Romans (178 ff) ist märchenhaft und historisch zugleich, die Märchenformel sozusagen konkretisiert."Aquitanien" ist sowohl der Raum des abenteuerlich und märchenhaft Entfernten als auch ein geographisches Faktum,zu denken an der "französischen Westküste südlich der Loire"[1]).Wenn wir vergleichen, daß Gahmuret aus Anjou,Riwalin aus Permenîe stammt, so liegt die Annahme nahe, daß diese südfranzösischen Länder symbolisch stehen für eine besonders dämonische Liebesverstrickung-und-auffassung, die zurückginge auf die der Troubadours.In allen drei genannten Beispielen handelt es sich um eine dem Helden der Dichtung angeerbte dämonische Minneveranlagung.Freilich werden in den drei verschiedenen Dichtungen die einzelnen Helden auf ganz unterschiedliche Weise mit ihrer Mitgift fertig, da die Bewältigung einer seelisch-schicksalhaften Veranlagung bereits auf einem anderen Blatt steht als das Problem der Abstammung selbst.
Gregors Ahnen sind also in "Aquitanien" beheimatet.Früh sterben die Großeltern - erst die Mutter bei der Geburt der Geschwister (der Eltern Gregors)- bald dann auch der Vater.Der sterbende Fürst beruft die Herren seines Landes, um ihnen seine noch unmündigen Kinder anzubefehlen.Er hält seinem Sohn(Gregors Vater) in ihrer Gegenwart eine Belehrung in der Art eines Fürstenspiegels, in dem weltlich-ethische und religiös-ethische Elemente

1)Anm.Neumann, a.a.O. S.62

weder getrennt noch in Abstufung, nur in lockerer Reihenfolge, erscheinen.
Das Wesentliche ist jedoch nicht dieser kleine Fürstenspiegel (wie dagegen der Karls im Rolandslied es durchaus ist),sondern die Fürbitte für den Toten und die Sorge um die Schwester,("ich bevilhe dir",259),die dem jungen Herrscher ans Herz gelegt werden.Der Sterbende macht sich Vorwürfe,nicht früher und besser vorgesorgt zu haben[1].Er hätte die Tochter beispielsweise im Kloster erziehen lassen können,da sie mutterlos aufwuchs. Nun aber ist es zu spät, und der Vater kann die Verantwortung nur noch dem Sohn übertragen.Das Motiv des "zu spät" wird in der Erkennungsszene zwischen Gregorius und seiner Mutter ein zweites Mal eine wichtige Rolle spielen.Es ist in weiterem Rahmen ein Motiv des Prologs, wo es sich auf die Notwendigkeit rechtzeitiger Buße bezieht.Hier aber zeigt es die Notwendigkeit einer rechtzeitigen Vorsorge auf, in beiden Fällen - und das ist ein tertium comparationis - aber ist es der plötzlich einbrechende Tod,der nachträglich weder eine Buße noch eine Vorsorge möglich macht. Aus der nur relativen Schuld des Vaters("daz ist unväterlich getân",242), die freilich durch den weiten Bezug durch das Motiv des "zu spät" eine größere Gewichtigkeit erfährt als es zunächst scheint, erwächst das Gegenteil von dem,was er in seinem Wiedergutmachungsversuch anstrebt.Der Bruder soll stellvertretend das Versäumnis des Vaters nachholen,daraus aber erwächst die Verfehlung; denn die besondere Vollmacht wird von dem Bruder aufs Fürchterlichste mißbraucht.Der Satan schaltet sich ein, und das Gutangelegte wird zum Bösen verkehrt.Der Bruder handelt nur im Auftrag des Vaters,wenn er zunächst unsündige Intimität pflegt, die aber gar nicht erst entstanden wäre, wenn das junge Mädchen Hofdamen zur Erziehung anvertraut worden wäre. Da aber der Teufel wesensmäßig zerstörend und vernichtend wirkt[2],setzt er gerade da an, wo Harmonie ist, die er "neidet"("nît",3o5,freilich vor allen Dingen "Haß").Er vergiftet die schön angelegte Tugend("dise würme und den gemach",3o3)und stiftet Feindschaft zwischen Fleisch und Geist in dem jungen Mann, was zu einer permanenten Unruhe, zu einem Getriebensein,zu schlaflosen Nächten führt.Die Ursünde ist

1)W.Ohly, a.a.O.S.23
2)Fr.Maurer,Leid,Bern/München 1951,S.51 zu 307,314,461
A.E.Schönbach, a.a.O.S.84: der Teufel als Feind der Menschheit, nicht der Welt, als biblische Vorstellung.

nicht verbotene Sinnlichkeit,sondern inordinatio zwischen Fleisch und Geist(Hugo von St.Viktor,Paulus:Galather-und Korintherbrief). Sie ist es,die zu einem "valschen muot"(322) führt,einer untergründigen,von den Geboten Gottes abweichenden Gesinnung(im Parzivalprolog,V.17,bedeutet "valsch geselleclîcher muot" soviel wie "morbide Gesinnung").

Die Minne (eine der ersten Stellen übrigens,an denen sie personifiziert wird) als Sinnendämonie tritt hier in Funktion[1]).Diese Minnethematik in ihrem Halbdunkel(eng zusammenhängend und sich teilweise überschneidend mit dem Problem der Bewußtseinsstufe) entgeht der theologisierenden Interpretation,gegen die wir uns eingangs gewandt haben. Sie entgeht auch der weitgefaßten Begrifflichkeit Hartmanns an dieser Stelle;Minne meint eine Skala von Gefühlen die vom Höfischen bis ins Religiöse hinüberspielen. Sie ist sowohl Verstrickung als auch höchste geistige Leidenschaft, immer aber führt sie in schicksalhafte Situationen im Roman,die handelnden Personen gehorchen ihr stets mehr als ihrem klaren Verstand. Wo die Minne in ihrer Sphinxhaftigkeit auftritt,überschreiten die Liebenden die Grenzen des inneren Verantwortungsbewußtseins,der inneren Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit,schließen sie ihre Augen gegenüber den Ansprüchen,die Gott und die Welt an ihr Verhalten stellen. Nur auf diese Weise kann es zu dem ersten und zu dem zweiten Inzest kommen,da die Handelnden ihren Gefühlen nicht wirklich auf den Grund gehen,sich nicht genügend prüfen. Aus dieser Schwäche heraus läßt das Mädchen alles mit sich geschehen,was der durch die Minne geblendete Bruder ihr antut,aus diesem Grunde auch stellen Gregors Mutter und Gregor bei ihrer Begegnung keine Frage nacheinander und aneinander,geben sie einander keine Erklärung,die sie sich schulden würden.

Die Minne ist jedoch nur eines der vier Momente[2]),mit denen Satan dem jungen Menschen seinen Blick trübt. Das zweite bezieht sich auf das Objekt der Minne: die Schönheit der Schwester,das dritte auf "des tiuvels hoene",den dämonischen Spott des Teufels, die Infiltration des Bösen,auf ein inzitatives Anstacheln. Das vierte schließlich ist die "kintheit" des Bruders(vgl.Isolde,die

---

1)De Boor,a.a.O.75 vergleicht das Minnephänomen im "Büchlein"und "Gregorius" und findet hier die "frühhöfische Venusminne" im Unterschied zur dort geschilderten"läuternden,erziehenden Macht".
2)Schönbach, a.a.O.S.89

verhindern will,daß Brangäne spricht).Kintheit bedeutet Trieb, Instinkt, nicht etwa das Alter unschuldiger Kindlichkeit.

> Im Unterschied zu dieser Stelle steht 345"daz einvalte int",bezogen auf die Schwester,die wirklich unschuldig und arglos in ihrer Jugend ist (tumb-unerschlossen, unwissend) und nicht weiß,wie sie sich schützen soll, während der Bruder mit den Kräften des Geistes der Sünde hätte widerstehen können, die an ihn ja nur als Versuchung,nicht als tatsächliche Situation herantritt.

So kommt es zu der verhängnisvollen Begegnung.Bezeichnend für das Tun des Bruders ist sein schlechtes Gewissen ("sleich vil harte lîse",358).Durch seine Heimlichkeit überwältigt er die Schwester, deren erste Reaktion zwar die Warnung vor dem Satan ist,jedoch völlig fruchtlos bleibt. Ihre monologische Frage nach den Möglichkeiten des Sich-zur-Wehr-Setzens("sî gedâhte:swîge ich stille...",385)ist schon nicht mehr ganz ehrlich.Mit wachen Sinnen will sie die Sünde nicht, verhindert sie aber ebensowenig. Ihre Argumentation, daß beide ihre Ehre vor der Welt verlieren müßten,wenn sie um Hilfe riefe, ist nicht schlüssig. Nur der Bruder verlöre seine Ehre, die des Mädchens bliebe im Gegenteil gewahrt. Zugleich steht aber eine echte bejahenswerte Schamhaftigkeit hinter dem Nichtrufen; und der Begriff êre ist vielleicht situationsgebunden so weit zu fassen,daß der Makel der Situation - schuldig oder unschuldig - auch der Schwester vor der Öffentlichkeit anhaften würde. Der Ehrebegriff, ursprünglich Unantastbarkeit, Tabu Gottes, bedeutet hier als Ausdruck der Übereinstimmung mit dem eigenen Gewissen und der Äußerlichkeit ein Bedürfnis nach objektiver Geltung nicht mehr nur vor Gott, sondern vor den Mitmenschen, der Gesellschaft (vgl.Parzival,5./6.Buch). An der vorliegenden Stelle ist sie sogar ganz unproblematisch das Ansehen vor den Menschen, auch wenn sie vor Gott längst zerstört ist. Jedenfalls versäumt die Schwester den Augenblick, alles noch zu verhindern.Hartmann läßt mit sehr feinen Kunstmitteln transparent werden, wie das Mädchen hier nicht völlig schuldlos bleibt, das zeigt die Zwiespältigkeit der Meditation.

In der Folgezeit verfallen die Geschwister ganz ihrer Sünde bis zu dem Augenblick, da das Kind sich anmeldet, die "not",die Folge der Sünde, das schicksalhafte Verhängnis:

> mir engê trûrennes nôt.
> bruoder, ich bin zwir tôt (435 f)

Der Tod des Leibes und der Seele, den zweifachen Tod,den Gregorius als Belastung von seinen Eltern her auf seinem Leben mit

sich trägt, braucht man für die Zeit Hartmanns von Aue nicht zu kommentieren[1)], das Mittelalter meint den ewigen Tod der Seele, das Verfallensein an Satan, die Ausgeschlossenheit von Gott. Um diesen Tod der Seele geht es, um die mögliche Rettung der beiden Sünder und des wachsenden Kindes, geht es in der Vorgeschichte, ihn kann nur die Erlösung, die Gnade aufheben.
Der Vergleich mit Riwalin-Blancheflur in der Vorgeschichte Tristans bietet sich an: im Minnephänomen ist etwas Zwingendes, aus dem er keinen Ausweg gibt.Das ist die entstehungsmäßige Mitgift sowohl Gregors als auch Tristans.Gregor aber reagiert umgekehrt wie Gottfrieds Helden im vollen Maße christlicher Freiheit. Nach Gottfried ist der Mensch der Verfallene,der aus dem Zwang der Dämonen und des Dämonischen existiert.Hartmann dagegen zeichnet es so: bis in die Untiefen des Unterbewußtseins reicht Gregors Schuld, aber er reagiert bewußt bis zu erlöstem Menschentum.
Der Leibestod ist das Weltsein als Schande, der Seelentod das Vor-Gott-Verfallensein, wenn die Schwangere in diesem Zustand stirbt.Die Ehre vor Gott und den Menschen, die in der Meditation der Schwester vor dem Sündenfall noch in Frage stand, ist nun tatsächlich verloren.War die Ehre vor Gott bereits mit dem Akt der Sünde selbst verwirkt, so ist es die vor den Menschen erst nun, da sichtbare Folgen und Anzeichen zutage treten.
Die Frage "warum bin ich geboren" ist nicht rhetorisch, sondern die tiefste Frage nach dem Sein (439),die sich dem Menschen in einer schicksalhaften Situation seines Lebens stellen kann.Mit ihr tritt an die junge Frau die Erkenntnis heran,daß sie sich mit dem der-Versuchung-Nachgeben aus dem Umkreis der Geborgenheit in Gott begeben und ausgeschlossen hat,innerhalb dessen eine solche Frage nach dem Sinn des Lebens nie nötig geworden wäre. Die Meditation der eigenen Lage wird jedoch sogleich durch eine andere,bedrängendere ersetzt:welches ist die Stellung des kommenden Kindes in der Welt? Das "durch dich"(440),das im Dialog mit dem Bruder fällt,mag als Anklage gemeint sein; denn auch später heißt es von dem Kind "sînes vater schulde"(476),nicht:"seiner Eltern Schuld".Die junge werdende Mutter sorgt sich nur noch um das Kind, um sein Seelenheil,während der Bruder in Klagen über die "Vrou Minne"(452) ausbricht und seinen Blick auf die Gegenwart heftet, ihn nicht in die Zukunft richtet.Auch in seiner Liebe ist ein

1)Anmerkung Neumanns zu dieser Stelle

altruistischer Zug,der sich freilich nicht auf das Kind, sondern auf die Geliebte bezieht:

> iedoch sô klagete er mêre
> sîner swester arbeit
> danne sîn selbes leit (461 ff)

Ihr Blick jedoch sucht weder die Minne noch den Partner der Sünde, sondern ausschließlich das werdende Leben. Sie vergegenwärtigt sich die theologischen Lehren und Gesetze der Zeit und beruhigt ihre tiefe Sorge damit, daß sich die Schuld der Eltern nicht belastend auf das Kind herabsenken könne.

> Die gesamte ältere Forschung sieht dennoch eine Erbschuld Gregors,so Schönbach 1),Hauch 2),Ehrismann 3), Sparnaay 4) und Maurer 5).Die meisten Stellen sind bei W.Ohly 6) zusammenfassend zitiert, der sich kritisch mit ihnen auseinandersetzt.Nich nur W.Ohly,sondern auch die Arbeiten von Schieb und Nobel haben nun allerdings in diesem Punkte mindestens Klarheit geschaffen, indem sie Gregor von einer schuldhaften Belastung durch den Inzest seiner Eltern freihalten 7).

Nicht die Schuld der Eltern ist die Sünde Gregors, seine eigene Aussage(1780):"ich bin verfallen verre âne alle mîne schulde" unterstreicht das, was die Mutter hier nur als Hoffnung aussprechen kann,später.Und diese Definition Gregors hat einiges Gewicht dadurch, daß er sie aus dem Geiste einer abgeschlossenen klösterlichen Erziehung und Bildung heraus tut und keinen Widerspruch bei seinem geistlichen Vater findet. Sie dürfte so auch mit der Ansicht des Dichters übereinstimmen.

Aus der scheinbar ausweglosen Situation der Geschwister kann nur der alte weise Ratgeber herausführen, an den sie sich wenden. Über den Gedanken des Bruders, nach ihm zu senden,- Hartmann differenziert hier sehr stubtil - kann die Schwester jedoch nur eine relative Freude empfinden,wirkliche kennt sie nicht mehr(5o4. Das Geständnis[8] vor dem Weisen findet nicht ohne Erschütterung, nicht ohne Schamhaftigkeit statt, das zeigt die lange und umständlich eingeleitete Rede des jungen Mannes, die in den Ausruf

---

1)a.a.O.S.90 ff, 1o2
2)a.a.O.(zitiert bei W.Ohly) S.531
3)a.a.O.,S.193
4)a.a.O.,S. 74(II)
5)Friedrich Maurer,Leid,Studien zur Bedeutungs-und Problemgeschichte, Bern/München 1951,S.52 und F.Maurer:Über das Leid in den Dichtungen Hartmanns von Aue,in: Euphotion 45,195o
6)Die meisten Zitate vgl.W.Ohly, a.a.O.S.24-5
7)Vgl.Wapnewski, HvA,a.a.O.S.80 zu 470,480
8)"Nicht als Laienbeichte zu nehmen",wie Nobel,a.a.O.S.46 gegen Schieb und gegen Ohly l.c.S.19 betont.

einmündet:"herre nû vint uns einen rât"(555).Mit diesem eruptiv vorgebrachten Anliegen ist Gregors Vater gar nicht der junge Landesherr,sondern eigentlich nur ein Mensch, der selbst noch eines Vaters, einer Hand über sich bedarf.Wie er sich willenlos in die Sünde hat gleiten lassen, so fehlt ihm nun auch alles männliche Rückgrat(vgl.466 ff die Mahnung der Schwester:"gehabe dich als ein man").Der junge Sünder ist weich gezeichnet,labil und durchaus nicht als Typus eines Herrschers, auch nicht als Typus des Ritters, der seine Leidenschaften zu zügeln weiß und dem Haltung und gebändigte Form oberstes Gesetz ist. In diesem Sinne der Schwäche ist der Vorschlag,außer Landes zu gehen,nicht nur für das Unterschätzen der Lage und ihrer verzweifelten Ernsthaftigkeit sondern auch für die Schonung und Sorge, die er sich selbst angedeihen läßt,aufschlußreich. Die Angst vor der Umwelt verschiebt die Problematik der Situation,in der ein ganz anderer Impuls zur Aktivität in dem jungen Menschen erwachen müßte, der Impuls zu wirklicher Buße, die dann auch der Ratgeber von ihm fordert.Es gilt jetzt nicht, den Anschein weltlicher Ehre zu bewahren, sondern eine innere Ehre vor Gott zurückzugewinnen,dieser Erkenntnis steht die Labilität und Kläglichkeit des jungen Mannes im Wege.Tatsächlich ist er weit entfernt von jeder Fürsorge für seine Schwester und ihr gemeinsames Kind, wie man sie nach dem spontanen Aufbrechen einer Empfindung altruistischer Liebe in der Enthüllungsszene von ihm hätte erwarten sollen.Aber er ist nur weich, Impressionen zugänglich (so war der Schmerz um das Leid der Schwester auch mehr oder weniger nur eine Stimmung),unmännlich(ein Problem der Zeit!).Diesen Fehler mangelnder Spannkraft und Stärke hat dagegen im Hochmittelalter keine Frauengestalt,auch nicht die Mutter Gregors.Wir spüren hier in der Gegenüberstellung etwas von Hartmanns Wissen, daß es Kräfte gibt, die nur der Frau zugänglich sind:"ich bin ein wîp und hân die kraft" heißt es auch im "Armen Heinrich",nicht nur die relative des Ritters,sondern die absolute des Weibes.

Der Rat des Weisen geht also dahin,daß der Bruder sich auf den wirklich positiven und fruchtbaren Weg der Buße begeben soll,auf Kreuzfahrt zieht und sich dort allen Gefahren voll aussetzt, selbst der des leiblichen Todes um seines Seelenheiles willen. Anders sieht die Buße der Schwester aus,sie soll Landesherrin werden,ein innerweltliches Wirken wird ihr ausdrücklich an-

empfohlen.Bezeichnenderweise soll sie nicht ins Kloster gehen,da ein Klosterdasein hier keine sinnvolle und sozial fruchtbare Konsequenz für die besondere Situation des Landes wäre. Es zeigt sich wiederum die Auffassung des Dichters von der Aufgabe des mittelalterlichen Menschen,die keine individualistisch sich verwirklichende Lebensform,sondern ein in einem weiteren und kollektiven Rahmen werthaftes Dasein des Einzelnen repräsentieren soll. Das Land darf nicht verwaisen durch den Verlust des jungen Herrschers, und der Frau ist damit eine durchaus harte Aufgabe gestellt.Auch an dieser Stelle ist die Landesbezeichnung Aquitanien noch einmal von Bedeutung; denn sie gibt der dichterischen Freiheit Raum.Nach herrschendem Gesetz wäre es in Deutschland unmöglich gewesen,daß eine Frau das Land regiert.Es wird nur durch die geographische Distanzierung des Schauplatzes realisierbar.
Mit der Aktivität der Herrscheraufgabe ist noch die Armenpflege gekoppelt[1].
Wenn Hartmann durch das Medium des sprechenden Weisen hier ein Wortspiel mit den Begriffen"guot" und "muot" ausspinnt (Besitz und Wollen,seelische Kräfte), so mag das für den heutigen Leser den Zusammenhang trüben,steht auch als Einzelpartie eines über 18 Zeilen geführten Reimpaares da (das sich teilweise im Binnenreim noch wieder bricht und zwei Zeilen nach dem Ende der Passage noch einen besonderen Akzent durch das Adjektiv "guot" zu "rât" erhält),fällt jedoch in all seiner formartistischen Meisterschaft nicht aus dem Gesamtrahmen eines durch und durch geschliffenen und gefeilten Stils. Auch in dieser Meditation über den Wert irdischen Gutes und hinter ihrer brillianten Fassade verbirgt sich wiederum eine tiefe Daseinsproblematik,die Frage des ritterlichen Laien nach seiner Welt,die durch das "guot" repräsentiert wird, und seiner Einstellung zu dieser Gegebenheit,seiner Gesinnung ("muot").An den Kern der Dichtung rührt diese begriffliche Klärung nicht nur durch den Handlungszusammenhang (der "guot" und "muot" in schöner und sinnvoller Harmonie zusammenwirken lassen möchte unter der Hand der jungen Herrscherin),sondern - über die konkrete Situation hinaus - erneut an das Bußproblem, das Postulat der wahren "riuwe", das sich im Bereich des "muotes" zu verwirklichen hat.Über diesem geistig anspruchsvollen Fundament verkörpert die Passage in einer fast "dichtungstechnisch" zu nennen-

1)Nach Neumann, a.a.O. die "Trevrizent-Lösung"

den Schicht eine Phase kontemplativer Entspannung nach der bis zu ihrem Gipfelpunkt getriebenen krisenhaften Situation der Geschwister.Einerseits wird in die Bahnen allgemeingültiger Maximen übergeleitet und andererseits damit ein versöhnlicherer und harmonischer Abschluß gefunden, wie das mit der lapidaren und rein handlungsmäßigen Wiedergabe des Rates für die Geschwister und der Bußforderung an sie,nicht möglich gewesen wäre. Zudem folgt der etwas düsteren eine zweite auf weniger greifbare Weise bittere Szene: die der Trennung der Liebenden,in welcher eine ganz andere Bewährung von den Geschwistern gefordert wird als die des harten persönlichen Einsatzes bis zum möglichen Verlust des leiblichen Lebens.Der neue und gar nicht mehr an die realistischen Gegebenheiten gebundene Schmerz,das "grôze herzeleit"(637),kann nur mit Hilfe der Gottesfurcht bezwungen werden, Indem es die Geschwister zur Buße treibt(639 f) und sie das bittere Scheiden der Schande vor ihren Mitmenschen vorziehen,ist hier kein Widerspruch mehr zwischen "êre" und "gotes hulde" als gesetzten Zielen. Die Geschwister folgen den Ansprüchen weltlicher Ehre zugleich mit denen der religiösen Pflicht. Aber es ist hier sehr genau zu differenzieren[1],daß diese Gottesfurcht(im Vergleich mit der Prologstelle 119) noch nicht Gottesliebe ist,der eigentliche Weg der Rettung aber nur über die Gottesliebe zur wahren "riuwe" führt. Der Fortgang der Handlung bestätigt diese These und beweist gleichzeitig,wie Hartmann selbst hier äußerst exakt in seiner Terminologie ist: der Bruder stirbt eigentlich im Stande der Ungnade und Todsünde,die Schwester selbst hat noch einen langen und wechselhaften Weg zu durchlaufen,bevor sie zu jener einzig rettenden Form der "riuwe" in wirklicher Gottesliebe gelangt.
Das Motiv des Herzenstausches(653 wie Erec 2358-63) steht als höfisch-literarisches Moment neben der Aussage "durch nôt tet in daz scheiden wê"(655),die bereits überleitet zum weiteren Verlauf des Geschicks,von dem die beiden Menschen betroffen werden, was allein im klanglichen Zusammen-und Voraushören von "nôt" und "tôt"(eine Bezogenheit, die die Dichtung bereits an früherer Stelle kennt)Umrisse gewinnt.Hartmann fügt nur noch lapidar hinzu,daß es sich um einen Abschied für immer handelt(656).Der Meister des Enjambements drückt sich hier in parataktischer Schroffheit aus.

1)W.Ohly, a.a.O.S.24

Die Schwester wird nun in das Haus des alten Ratgebers aufgenommen,um dort ihr Kind verborgen vor aller Welt zu gebären.Ein neuer Erzählansatz ergibt sich daraus,daß es sich von jetzt an nicht mehr um eine Vorgeschichte handelt, sondern Gregor selbst "in der Geschichte"ist durch seine Geburt.Wenn er auch an dieser Stelle wiederum der "guote sündaere" heißt, so hat das die Funktion erneuter Hervorhebung der Tatsache,daß das Neugeborene nicht die Schuld seiner Eltern trägt.Gleichzeitig aber springt diese symbolträchtige Benennung hier in eine Lücke ein, da das Kind noch ungetauft und also namenlos ist.
Die sofort sichtbare Schönheit Gregors ist nicht zuletzt Urgrund des zweiten Inzests,ein zweifelhaftes,wenn nicht Danaergeschenk.Die Synthese von Schönheit(der Welt) und Blick für Gott hat Hartmann erst im "Armen Heinrich" leisten können. Die christliche angeschaute Schönheit nämlich führt zu "niuwer güete", die göttliche Schönheit(bonitas) des Mädchens darf nicht zerstört werden. Im "Gregorius" dagegen steht Schönheit durchaus noch in Spannung zum Göttlichen, ist dämonische Mitgift,Versuchung,Angelpunkt für den Teufel.Hartmann hat zwischen der Niederschrift des "Gregorius" und des "Armen Heinrich" hier eine Entwicklung durchgemacht,in der er sich dem gotischen Erlebnis empfindungsmäßig anschließt,daß in der Schönheit der Frau Gott sich selbst übertrifft.Dieses Erlebnis hat sich im "Armen Heinrich" in methaphysischer Überhöhung abgezeichnet. Etwa gleichzeitig wird eine Gestalt wie Kundrîe geschaffen,die nicht mehr dem Schematismus einer Synthese von innerer und äußerer Schönheit unterliegt und in der die "mittelalterliche Schönheitsvergötzung" kritisiert wird.- Der Abschiedskummer wird durch Gregors Schönheit für seine Mutter schmerzlich vertieft.
Das Motiv der Aussetzung, das Mosesmotiv[1)], gibt Anlaß, das sonst in der literarischen Tradition immer schweigend implizierte einmal in Worte zu fassen:Gott wird quasi beteiligt ("an got sazten sie den rât",693) an der Verantwortung für das Schicksal des Kindes.Diese Beteiligung bleibt jedoch als einseitiges Anliegen an Gott nach der anderen Seite hin offen,was davor bewahren soll, Ansatzflächen für eine Interpretation fatalistischer oder prädestinierender Züge zu bieten. Es kann aus dem genannten Vers faktisch für den Fortgang der Handlung nichts gefolgert werden,was sich

1)J.Schwietering,Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, Berlin/Leipzig 1925,S.49

auf irgendeine Zusicherung oder Konzession des Dichters bezöge. Daß Gott Gregor vor dem Tod auf dem Meer bewahrt,zeigt zwar,daß er mit diesem Menschenkind noch etwas vorhat,jedoch manifestiert sich darin kein präformiertes Schema, keine Korrespondenz von ausgesprochenen menschlichen Wünschen und göttlichem Entgegenkommen.Erst im "Iwein" vollzieht sich diese perspektivische Verschiebung,in der das objektive Gottesbild aus der klerikalen Dichtung in den Bereich des subjektiven Urteils gerückt wird; erst dort kann es heißen "Das ist schön,ritterlich, das muß Gott gefallen" und eine Errechnung des Guten stattfinden.Eine solche antropomorphe Unterwanderung des Gottesbildes kann man im "Gregorius" dagegen nicht feststellen.Für Gregor selbst und die Blindheits-und Schuldfrage spielt es eine wesentliche Rolle,in welchem Verhältnis menschliche Bitte und göttliche Gnade zusammenwirken,ob ein kausaler Zusammenhang zwischen Wunsch und Erfüllung besteht, ob er die Barmherzigkeit Gottes hätte erwarten dürfen und müssen.An dieser Stelle allerdings kommt es zu keiner Lösung der Frage,erst später - zu spät - wird eine Verbindung in Gregors Gedanken hergestellt:

> ... diz ist des ich ie bat,
> daz got mich braechte ûf die stat(2609 f)

Dieser allerdings subjektive und erregte Ausruf wird noch bekräftigt durch einen zweiten:

> rîcher got vil guoter,
> des hâst dû anders mich gewert
> danne ich an dich hân gegert (2613 ff)

In dieser Stelle wird Gott zwar zur Verantwortung gezogen in Gregors Meditation,zugleich aber wird der Spielraum erkannt,in dem nicht nur Gott sich gegenüber den Bitten der Menschen bewegt, sondern auch die Menschen innerhalb eines gnadenhaft gewährten Geschicks, das sie unter Umständen gar nicht zu begreifen imstande sind.

Diese Problematik, die - motivisch verknüpft mit den beiden Ausfahrten Gregors unter der erbetenen Lenkung Gottes - wird im "Gregorius" nicht thesenhaft beantwortet,sondern im Spielfeld göttlicher und menschlicher Freiheit belassen.Weder Gott noch der Mensch aber werden als berechenbare Komponenten vorgeführt.

Die Tafel, die dem Kinde mitgegeben wird und einen kurzen Lebensabriß wie eine Bitte der Mutter enthält, soll den Sohn vor dem Urlaster der superbia bewahren ("sô überhüebe er sich niht ",

753)[1]. Der Auftrag stellvertretender Buße ist durchaus ernst zu nehmen; denn nach mittelalterlicher - und überhaupt christlicher- Überzeugung ist der Mensch kein autonomes Individuum,sondern Glied der communio hominum.Das Vorbild ist dabei die benediktinische Form kirchlicher Gemeinschaft,die den Menschen als Glied des corpus Christi sieht. Hinter der communio hominum, der christlichen Gemeinschaft, steht im Crede analog die communio sanctorum. Es ist selbstverständlich, daß ein Ritter wie Hartmann, der in einer Klosterschule erzogen wurde, sein Bild in Analogie dazu formt.Die Intensität des charitativen Vermögens als christologische Analogie ist in der Bitte der Tafel mitgedacht als gotisches Kulturideal überhaupt.

> Fraglos kann man es Gregor in dem Maße als persönliche Schuld zurechnen,daß er sich willentlich und wissentlich der Buße entzöge,die seine Mutter ihn stellvertretend übernehmen sehen wollte,wie Schieb und Nobel das tun.Für diese beiden Deutungen liegt darin (und sie sehen Sich-der-Buße-Entziehen in Gregors Verlassen der Klosterwelt)die praesumtio,deren konsequente Strafe dann die Verblendung Gregors wäre,so daß der zweite Inzest kausal aus der persönlichen Schuld einer nicht geleisteten stellvertretenden Buße folgte. W. Ohly 2) wendet sich entschieden gegen eine solche Auslegung mit der Begründung,daß die stellvertretende Buße nicht an den Raum des Klosters gebunden sei (auch Gregors Mutter büßt nicht im Kloster, sondern in der Welt);denn das läge gar nicht in Hartmanns Konzeption.Aber Ohly räumt zugleich ein,daß es sich fraglos um die Auflage der Buße (jetzt unabhängig vom Bewährungsort für den Helden) als totalen Lebensinhalt(zaller stunde)handelt,die Gregor nicht in diesem Sinne erfüllt,-doch davon an der betreffenden Stelle selbst.

Bei der Aussetzung Gregors bleibt die Frage offen, ob Hartmann hier bewußt oder unbewußt übersieht, daß das Kind nach der Gepflogenheit der Zeit vor seiner Meerfahrt hätte getauft werden müssen,nicht erst später von seinen Findern.Wahrscheinlich aber ist es, daß auch in diesem Punkte keine strenge Theologie getrieben wird und es die Motivation des Dichters überdies wesentlich erschweren würde,wenn die Mutter den Namen des Kindes stiftet und also kennt.Ein solcher Name, von der Mutter selbst gegeben,würde als zweites gravierendes Moment eines Erkennensollens aber nicht

---

1)Für Nobel(a.a.O.)wird aber gerade diese superbia zu Gregors eigentlicher Schuld.Auch W.Ohly weist an dieser Stelle- und detaillierter - darauf hin,was die Auflage der Tafel bedeutet: 1.Warnung vor der superbia und Bitte um humilitas,2.Bitte um Buße als totalen Lebensinhalt (zaller stunde),a.a.O.26

2)a.a.O.S.26

-wollens und -könnens neben die anspielungsreichen Stoffe des Ritters treten, wenn Mutter und Sohn sich nach 17 Jahren wieder begegnen.

Mit dem Unfähigkeitstopos,der durchaus auf einer persönlichen Betroffenheit Hartmanns basiert[1],leitet Hartmann die Schilderung der Schmerzen der Mutter ein und mündet in die Metapher:

"wan es waere von ir schaden
tûsent herze überladen" (803 ff)

Die Frau trägt dreifaches Leid: das Sündenleid, die Geburtsschmerzen und das Trennungsweh um das Kind.Doch alle diese Schmerzen werden noch übertroffen von dem Leid über den Minnetod des Bruders ("der groeziste ungemach",827).Das scheint in einem gewissen Widerspruch zu dem großen Dialog zwischen dem Bruder und ihr zu stehen,in dem sie sich ausschließlich um das Heil des Kindes sorgte.Es ist jedoch so, daß sie sich mit der Aussetzung gewissermaßen der Verantwortung für das Kind begeben hat,das sie Gottes Schutz anempfohlen weiß. War dies Kind vorher noch ihr totaler Lebensinhalt,so kommen nun wieder andere Empfindungen mit ins Spiel. In ihrer völligen Verlassenheit verliert die junge Frau in ihrem Bruder den einzigen Menschen,der ihr nahestand und dem sie sich verbunden fühlte;denn sie kann nicht glauben,ihren Sohn je wieder zu sehen.

Wie sie selbst sich geboren fühlt unter dem Gesetz dämonischen Verhängnisses(nôt,822),so ist ihr Bruder nun tatsächlich in diesem Verfallensein das Opfer des Minnetodes geworden(senede nôt, 83o).Es ist im Mittelalter eine durchaus geläufige Vorstellung [2], daß der Mensch nicht an einer Krankheit stirbt,sondern geradezu verdorrt,wenn ihm der innere Lebensraum,die Lebenskraft genommen ist.Eine solche Entwurzelung des gesamten Menschen vollzieht sich im vorliegenden Falle durch die Trennung der Liebenden für den Bruder.Minne hatte seinen totalen Lebensinhalt bedeutet,ohne sie muß er zugrunde gehen.Das unterschiedliche Schicksal der beiden Menschen,des Mannes und der Frau(die durchaus am Leben bleibt), wird hier in eine für die Zeit aktuelle Sentenz gefaßt:

842:swie sie doch jehen daz diu wîp
sêrer minnen dan die man,
desn ist niht.

Hartmann greift hier in abgewandelter Form das auf, was er in

1)Vergleiche das eingangs über die persönlichen Elemente im Prolog Gesagte und F.Neumanns Anmerkung dazu.
2)W.Ohly,a.a.O.S.24 spricht von der "tristitia saeculi"

der Enthüllungsszene zwischen den beiden Menschen bereits beobachtet hat: daß die Kräfte der Frau unerschöpflicher,widerstandfähiger sind als die des Mannes.
Hartmann liebt grelle Motive in seinen Dichtungen(Inzest,Aussatz, Wahnsinn,Liebestod),aber sie stehen nie autonom,für sich selbst da, sondern treten sofort in jenes dem Dichter eigentümliche und für seine Kunst charakteristische Spannungsverhältnis mit seiner oftgenannten Bändigung,der mâze.Bei ihm ist die Problematik des Extrems im Stoff aufgefangen und wird in der mâze der Form ausbalanciert, dort wird ihr die Schärfe des Themas genommen."Mâze" ist nicht allein Ausdruck ethischer Besinnung und sittlicher Haltung,sondern vor allen Dingen auch Formwille. So steht auch mit dem Motiv des Liebestodes der ideelle Gehalt,die handlungsmäßige Schärfe und Unversöhnlichkeit in äußerstem Gegensatz zu der Harmonie der Form. Zum Wesen der Sentenz gehört es mit, von solchen zugespitzten Situationen und Handlungspunkten zu dezentralisieren und in ebenere Bahnen zurückzuleiten. Die ausgleichende Funktion dieser Sentenz über die größere Liebesfähigkeit des Mannes besteht jedoch keineswegs darin, daß sich Hartmann hier etwa auf einen Gemeinplatz zurückzöge,vielmehr tritt er gerade in Gegensatz zu der allgemeinen Auffassung der Zeit; sie besteht darin,daß die besondere Situation generalisiert wird, indem sie in größere und übergreifende Zusammenhänge tritt. Über dieser Aktualisierung des Problems für einen größeren Kreis als den der handelnden Personen des Romans geht jedoch der momentane Bezug nicht verloren.
Die allein gebliebene Schwester entspricht in ihrer Haltung und mâze dem Frauenideal Hartmanns,sie zerbricht nicht an der Trennung von dem Bruder,nicht einmal an der Nachricht von seinem Tode,sondern ruft alle positiven Gegenkräfte in sich wach.Außer ihrer Schönheit besitzt sie ethische Vollkommenheit(866 ff). Allerdings ist diese Aussage relativ zu nehmen nach dem Vorausgegangenen und mehr situationsbezogen und sozusagen aus der Perspektive der Mitwelt auf die junge Landesherrin projiziert; denn diese Mitwelt hat nicht das Vorwissen um ihre große Sünde, das Gott einerseits - und auf literarischer Ebene - der Dichter andererseits besitzen.
Der rein höfische Preis dieser Frau hat außerdem noch funktionalen Bezug auf das Kommende. Die äußerliche Integrität der

Landesherrin und die auf dieser Prämisse aufgebauten Bewerbungen und Hoffnungen der ritterlichen Welt werden im Ansatz der Darstellung zugleich durch den Dichter abgeschnitten.Der Weg der jungen Frau hat sich nicht in den Bahnen höfischen Minnelebens fortzusetzen und zu vollenden.Die ihr nicht nur auferlegte,sondern auch aus eigenem Antrieb gewählte Daseinsform wird Gottesminne sein. Wenn die beiden Arten von "minne" nebeneinandergestellt werden,so sind sie zwar kontrastiert,und es ist nur eine Entscheidung für das eine oder das andere möglich; aber sie sind doch zugleich wieder verbunden in ihrer Erscheinungsform und der Metaphorik,die der Dichter für beide kennt.

> "Dieses Spiel mit dem Worte Minne vom Höfischen ins Religiöse,von amor zu caritas wiederholt sich genau in Hartmanns schönem Kreuzlied 218,5." 1)

Das Verhältnis der Frau zu Gott bekommt einen besonderen Zug: sie stellt sich zu ihm wie eine Liebende zum edelsten Mann. "Zieren" (875) ist erst eine Vokabel der Gotik,aus dem vorangegangenen Zeitalter nicht bekannt.Die Menschenliebe(Einsatz 87o) steht hier in Idealkonkurrenz zur Gottesliebe,zugleich kann aber minne als etwas Geistiges angesetzt werden.Dieser Minne(=caritas) ist "zieren" als Vokabel und Bezeichnung zunächst fremd.Die christliche Liebe wird dadurch zu einem Gefühl auf durchaus realen Hintergründen stilisiert,die nicht bis zur Ekstasis, zur völligen Hingabe,zum völligen Aufgehen in Gott führt.Sie hat noch nicht alles Irdische abgestreift,das meint wohl die Gleichschaltung in der Metaphorik und im Erzählerischen. Der Grund zu dieser Gottesliebe ist das Bedürfnis,die Gnade wiederzugewinnen(888).Aus dieser Motivation entsteht das Verhältnis eines echten filialis timor domini,der die Frau zu caritas,poenitentia und Bußwerken (Fasten,Almosen,Gebet) anleitet.Der Begriff der Gottesfurcht meint dabei Ehrfurcht,meint das Erschrecken der Sünderin über die dämonischen Möglichkeiten in ihr; aber wenn zugleich eine "wâre riuwe"(898) angesetzt wird,so ist das eher ein angestrebtes Ziel als eine erreichte Stufe.Die "wâre riuwe" nämlich leitet sich nicht aus der Gottesfurcht,sondern aus der Gottesliebe ab und ist bereits Gnade("gnaed got",885)."Wâre riuwe" als Konsequenz der Gottesliebe,nicht -furcht ist wiederum erst eine Differenzierung der Gotik.In dieser Situation wird Gregors Mutter heimgesucht von der zähen Bewerbung eines Mannes,die sehr bald in

1)De Boor, a.a.O.S.75

"urliuge unde drô" übergeht.Das macht die Frau bedürftig für die "gotes hulde" und "gotes huote". Tatsächlich bleibt die Landesherrin nach langer Heimsuchung nur noch ihre Hauptstadt,selbst darin ist allerdings fast ein Wunder zu sehen,eine erste Stufe der übergroßen Gnade Gottes, die dann später Gregors Fristung auf dem Stein ermöglicht.
Mit diesem Stand der Dinge bricht die Erzählsituation am aquitanischen Hofe ab und eine neue Phase setzt ein:

III.Gregorius in der Klosterwelt

Gott hat sich der Bitte der Mutter angenommen und das ausgesetzte Kind unter seinen Schutz gestellt,das sagt Hartmann uneingeschränkt.Was bei Gottfried nur eine höfische Formel ist,weist sich bei Hartmann als wirklicher Glaube aus.
Zwei Fischer bringen das Kind in seiner kleinen Barke heil an das Land,auf die Insel,auf der Gregorius seine Jugend und Erziehung erleben wird. Hartmanns Wirklichkeitsnähe läßt hier keine Idealisierung zu,sondern hält sich an die Beschreibung,sie zeichnet trefflich das Wesen der Fischersleute und auch des Abtes (etwa seine Art zu rechnen wird als kleiner charakteristischer Zug festgehalten).In einem Dialog zwischen diesen Fischern und dem Abt kommt die Wahrheit über den Fund zutage,den die Fischer so gerne hatten verheimlichen und für sich behalten wollen.Aber mit unerbittlicher Strenge findet der Abt den wahren Sachverhalt heraus.Dieser Dialog spricht von Hartmanns feiner psychologischer Menschenbeobachtung,die sich nicht nur auf Glieder seiner eigenen Umwelt und seines Standes beschränkt,sondern umfassend ist. Der Abt wird - wie später Gregor selbst - "gotes trût" genannt(1o18), eine Bezeichnung für einen "Heiligen oder heiligmäßigen Mann"[1], die bereits aus dem 9.Jahrhundert bekannt ist und dort(imPetruslied)in der Reimformel "gotes trût - uperlût" auftritt.Das Kind lächelt den Abt an(1o38-40),sein erster Kontakt mit der Welt ist ein freudiger.Auch ist an dem Findling keinerlei Mißbildung und nichts ist ihm auf seiner gefährlichen Fahrt zugestoßen,das betont der Dichter(1o5o),vielmehr fällt - wie zuvor der Mutter - nun dem Abt die außerordentliche Schönheit des Kindes ins Auge.

Der Abt,der die Tafel des Kindes nur kurz überlesen und sich informiert hat,regelt nun alles, was für das Aufwachsen seines

1)Schönbach,a.a.O. S.59

neuen Schützling nötig wird. Er gibt ihn bei dem armen Fischer in Pflege,dessen reicherer Bruder erhält ein Schweigegeld,den Rest des Geldes will der Abt auf Gewinn anlegen(1104 f),das Zinsverbot läßt sich umgehen[1].Dieses damals nach dem Vorbild der oberitalienischen Stadtstaaten aufkommende und zunehmende Geldwesen macht sich im 12.Jahrhundert im oberrheinischen Gebiet schon deutlich bemerkbar.Die Kirche wendet sich dagegen und schließt ihre Mitglieder von jeder Beteiligung daran aus. Für die Dichtung bedeutet die Darstellung des oberitalienischen Bank- und Geldwesens eine Zerstörung der gotischen Entwirklichung. Aber Hartmann nimmt diese Zeitprobleme und -fragen unauffällig und bruchlos in seinem Roman mit hinein.Die Taufe empfängt Gregor von dem Abt persönlich. Es ist Volksglaube,daß ein Sakrament wirksamer wird,wenn ein Abt es spendet. Nicht nur den Namen des Abtes trägt das Kind durch diesen Taufakt,sondern zugleich hat es einen geistlichen und geistigen Vater gewonnen,da es einen leiblichen nie kannte und wirklich besaß.

Die Erziehung Gregors vollzieht sich in folgenden Abschnitten: sechs Jahre Kindheit in der Fischersfamilie[2] bilden eine erste Phase der reinen Sorge um das leibliche Wohl und Wachsen,eine zweite widmet sich der geistlichen Unterweisung durch den Abt (Raum dafür ist nunmehr das Kloster). Diese geistliche Unterweisung bewegt sich nicht nur im Rahmen des üblichen Bildungsweges, nur inre eine Seite wird durch"diu buoch"(1165)erfaßt,die andere wird bezeichnet als das,was "ze êren und ze vrümekeit gezôch" (1164 f),das bedeutet,Gregor erhält eine standesgemäße Erziehung außer der geistlichen.

Er überflügelt bald alle anderen Schüler(1180:"der jâre ein kint, der witze ein man"),ist jedoch nicht nur das unproblematische Wunderkund,sondern stellt wirklich sinnvolle Fragen(1172) und versucht,in allem an den Kern der Dinge vorzudringen(1192 houbetlist) wohl besonders sensibel,feinsinnig und mit einer geradezu gefährlichen Intelligenz ausgestattet durch seine ungewöhnliche Herkunft.

Es erübrigt sich,die einzelnen Bildungsstufen und -disziplinen Gregors nachzuzeichnen,wesentlich für die Interpretation ist

---

1)Schönbach, a.a.O.S.67

2)W.Ohly,a.a.O.S.25 merkt hier an:"Gregor durchläuft alle ständischen Sphären:die 'proletarische',die monastische,die ritterliche,ohne jedoch in einer von ihnen heimisch zu werden."

hier allein der Hinweis auf Gregors erbmäßige Veranlagung:"ob erz an geürte haete"(1282),die ihn eingliedert in eine Genealogie und auf die Lebensform verweist,die ihm angeboren ist und deren magischen Anspruch er sich nicht wird entziehen können: dem Rittertum.Der Glaube an eine dämonische Erbanlage wurde bereits im Zusammenhang mit der Minneverstrickung gemacht.
Nicht nur die harmlose Allegorie der "Frouwe Saelecheit"(1235), sondern auch die Personifikation des Begriffes "Wunsch"(1263 f) geben Auskunft über Gregors Situation:"got erloubte dem Wunsche über in",das ist höchste Vollkommenheit,der Gipfel einer steilaufsteigenden Karriere und Lebenskurve. Charakteristisch für Hartmanns dichterische Eigenart ist es,daß solche Steigerungen und Höhen immer bereits an der Grenze des Sturzes und Abgrundes entlangführen(vgl.auch besonders im "Armen Heinrich"). In einem Spiel mit seinem Stiefbruder,dem Fischerskind,führt Gregor ungewollt einen unglücklichen Schlag. Das Kind läuft zu seiner Mutter und beklagt sich. So gibt dieser kleine Streit Anlaß zur Entdeckung,da die Fischersfrau in der Erregung des Augenblicks das Geheimnis um seine Herkunft vor Gregors Ohren enthüllt,der noch hinter der Tür zögert und so das nicht für ihn Bestimmte erlauscht. Die parataktische Nebenstellung,Satz für Satz,Rede und Gegenrede(1299 ff),ganz in der dramatischen Technik der Stichomythie gehalten,zeigt die Lebendigkeit des Gesprächs,das eine Atmosphäre unmittelbarer Realität und Gegenwärtigkeit ausstrahlt.

Alle Makellosigkeit und Perfektion seines bisherigen Lebens wird für Gregor plötzlich fragwürdig,und er äußert das in dem Satz "ich enbin der ich wânde sîn"(1403),der bei ihm Besinnung und Vorsatz zu einem neuen Leben auslöst.Das Motiv des "wâns" und die Absage an solchen "wân",an das Leben in einer Selbsttäuschung und Verblendung,hatte im Prolog Hartmann selbst beschäftigt und ihn in seiner Handlungsweise bestimmt,wie es nun Gregor bestimmen wird.
Es kommt zu der großen Aussprache mit dem Abt.Gregor hat in ihm (1401)eine echte christliche caritas gespürt("zartlîchen"),auch war er sich der Heraushebung und Ehrung in der Erziehung durch den Abt selbst bewußt.
Das sehr subtile Ehrgefühl Gregors deutet ritterliche Geburt an (1412): als Kind irgendeines Fischers hätte er diese Empfindlichkeit vermutlich nicht besessen.Auch sein kleiner Exkurs über das

Unvermögen der Frauen zu schweigen(1425 f vgl.Iwein 7617-87)[1] beweist eine Sensibilität,die Gregors eigentlichem Alter weit voraus ist.

In seiner Entgegnung weist der Abt zunächst grundsätzlich auf die "vrîe wal"(1439) hin.Im Unterschied zum Tristan (der Zaubertrank als Dokumentation totaler Unfreiheit) kennt der "Gregorius" und sein Dichter die Willensfreiheit und hält sie auch nicht für ein Danaergeschenk wie die Romanik in ihrer depressiven Affinität und Tendenz zur Sünde das tut.Die Willensfreiheit ist für Hartmann vielmehr eine Gabe,die der Mensch durchaus zum Guten verwenden kann.

Der Abt rät:"sun,nû wis dir selben holt"(1450); denn von Gregors Entscheidung wird es abhängen, wie er sich selbst stellt. Der amor sui ipsius,die dritte Liebe ist gefordert und vom Erfahrenen dem "tumben" geraten und ans Herz gelegt.

Auch der Hinweis auf Gregors Lebensstatus "saelic" ist hier nicht als höchste ritterliche Fortunaform gemeint; sondern Gregor ist in den Augen des Abtes ein Mensch,der in der Gnade steht.Außerdem ist er - für den mittelalterlichen Menschen von hoher Bedeutung - ein gerngesehenes Glied seiner Umwelt:"die liute tragent dir holden muot"(1460).Nicht mit der Darstellung der idealen und aussichtsvollen Situation des jungen Zöglings begnügt sich der Abt,er entwirft ihm in Sorge und Liebe zugleich ein strahlendes und bestechendes Bild der Zukunft,einen Aufstieg bis zur Stellung als Abt sagt er ihm voraus.Wenn man die Wahrhaftigkeit des geistlichen Vaters dabei nicht in Frage stellen will,so muß man doch die Wahrscheinlichkeit in Zweifel ziehen,nach der diese Voraussage für einen so blutjungen Menschen zutreffen kann. Gregor spricht aber ohnehin gar nicht auf die Aussicht an,er kennt keinen "Karriere-Ehrgeiz" im Geistlichen.Vielmehr zielt die Stimme seines Blutes (1495) auf Rittertum.Er läßt sich dabei nicht blindlings hinreißen,sondern unterscheidet sehr wohl: nicht für jeden ist die gleiche Lebensform richtig(1507),"wille" meint hier (1512) nicht Willkür,sondern innere Berufung. Darin bricht die Problematik einer ganzen Zeit und ihres Ringens um Eigengesetzlichkeit durch,um die Anerkennung einer anderen gleichwertigen Möglichkeit neben dem geistlichen Beruf. Der Abt dagegen zeigt sich zunächst als einseitig ausgerichteter Mann (1515),

1)Eva Görlach, a.a.O.S.31 nennt "Iwein" 6294

der darauf fixiert ist,weltliches Leben mit bösem Leben gleichzusetzen, so daß das Sich-in-die-Welt-Wenden identisch mit Sich-von-Gott-Abwenden für ihn ist.In der Antwort Gregors,die darauf folgt, setzt sich Hartmann mit dem zentralen Problem der Zeit auseinander (1531 ff).

> Dieser Disput hat in älterer Zeit zu den verschiedensten Forschungsirrtümern geführt. Maurer 1) sieht Gregors Schuld im Ausscheiden aus dem Kloster,in "der Sünde des Standeswechsel ", ähnlich Sparnaay 2)und Hermann Schneider 3).Dagegen setzt sich G.Schieb schon ab mit dem Hinweis,daß Gregor noch nicht Mönch,sondern erst Klosterschüler ist. Es bindet ihn also kein Gelübde,auch ist seine Buße nicht an einen bestimmten Stand geknüpft. Ohly 4) setzt sich mit dem Forschungsstand über dieses Problem eingehend auseinander, so daß es sich erübrigt,das hier erneut zu tun. Er kommt dabei zu der Lösung,es gehe um zwei gradus,miles und monachus,die von dem Dichter nicht gegeneinander abgewertet werden 5).Seine Zusammenfassung lautet:"Gregor begibt sich durch seinen Standeswechsel in Gefahr,aber er fällt nicht in Schuld.Die Entscheidung ist vorbereitet,aber noch nicht gefallen."6)

Gregor[7] meint, wer in dem richtigen ordo des Rittertums steht, dient - als miles christianus - Gott besser als ein Mönch wider Willen. Durch seinen begeisterten Preis des Rittertums - Gregor kennt und nennt (1573 ff) die Ursprungslande,die klassischen Lande des Rittertums,was er sich offenbar literaturmäßig erarbeitet hat - läßt sich auch der Abt schließlich überzeugen:"dû bist des muotes niht ein klôsterman" und bezeichnenderweise (für Hartmann von Aue) wendet er sich nicht von seinem Schützling ab,sondern segnet ihn auch in diesem neuen ordo:

> "got gebe... dir durch sîne kraft
> heil zuo dîner riterschaft"(1638 f)

Er kann dem Ritter die Möglichkeit des Heils nicht absprechen. Noch tauchen neue Probleme und Diskussionsthemen auf: das Vermögen Gregors(der noch nichts von seinem Gelde weiß,den das Fehlen jedes irdischen Gutes aber nicht beunruhigt) - auch Gott-

1)a.a.O. 51-2
2)a.a.O.II,76
3)in seinen Parzival-Studien, a.a.O.
4)a.a.O.S.28
5)Eine Interpretations,die Günther Müllers richtungsweisenden Aufsatz zu diesem Thema miteinbezieht:G.Müller,Gradualismus, in: DV 2,1924,II.Bd,Halle, S.681 ff)
6)a.a.O.S.30
7)Auf die ältere Forschung greift P.Wapnewski erneut zurück (in:ZfdPh, a.a.O.S.236):"Schuldhaft ist Gregors Eintritt in die Welt".

fried kennt die beiden Möglichkeiten:eigene Fähigkeit und Geld, auf deren erste allein sich Gregor verlassen will -,dann als letzter Versuch des Abtes der Vorschlag,Gregor solle auf der Insel als Ritter seßhaft werden. Er liebt diesen Sohn wie ein eigenes Kind,und in seinen vielen Bemühungen,Gregor zu halten, bricht eine menschliche Sehnsucht durch. Der Abt hat um des Zölibats willen auf eine leibliche Vaterschaft immer verzichten müssen. Aber Gregor ist auch durch ein seßhaftes Rittertum nicht mehr in die Nähe des Klosters zu fesseln,er sucht nicht "gemach", sondern Bewährung. Er hat in diesem Punkt mehr Erfahrung als ihm altersmäßig zuzusprechen wäre,wenn er das sichverligen (1683 f) fürchtet(vgl."Erec" 2966-74,4o96-41o2). Ausdrücklich sucht er den "kumber" und die "arebeit",denen er sich hier in freiwilliger Entscheidung aussetzt und die er genugsam finden wird; er will nicht "gemach vür êre". Dieser Wunsch nach dem Einsatz seiner Fähigkeiten,seiner ritterlichen Bemühung,setzt eine außerordentliche Eigenkraft,einen Glauben an sich selbst voraus. Gregors Ziel ist nichts Geringeres als Geltung vor den führenden Kreisen und sein Glaube,das Glück könne sich ihm auf die Dauer nicht ernstlich versagen.
Gregors außergewöhnliche Welt-und Menschenkenntnis führt Hartmann zurück auf das,was wesens-und erbmäßig in ihm liegt. Nicht um das individuelle Werden und Sich-Entwickeln jedoch geht es hier allein,sondern es steht stellvertretend für den Durchbruch der jungen Laiengeneration zu einem unverbrüchlichen Vertrauen auf die eigenen Kräfte des Geistes und des Leibes,nachdem in der ganzen Romanik der Eigenwert des Irdischen bestritten wurde.

Der dritte Dialogteil bringt noch ein anderes Motiv:Gregors Bedürfnis,seine Geburt aufzuhellen,entstand aus dem Schuldgefühl: "ich bin vervallen verre âne alle mîne schulde"(1780).

> "In ihnen(den Worten)drückt sich weniger das Gefühl der persönlichen Schuldbeladenheit aus,als vielmehr das Bewußtsein der unerhörten und kaum erfüllbaren Verpflichtung,die ihm auferlegt ist". 1)

Der innerste Antrieb bei dieser "Fahrt nach sich selbst" ist Gregors Suche nach Gottes Huld. Der Begriff der gotes hulde berührt das Problem des höfischen Gottes erneut. "Huld",ein ursprünglich germanischer Begriff meint hier die Geneigtheit Gottes gegenüber den ritterlichen Kulturbestrebungen,dieser dem

1)W.Ohly,a.a.O.S.26/7

Lehnsdenken entnommene Ausdruck vermittelt das Gefühl einer anthropomorphen Greifbarkeit Gottes in der Welt.Gregor weiß sich ohne persönliche Schuld aber doch in zwielichtiger Situation dadurch,daß der Makel seiner Geburt auf ihm liegt. Hartmanns Ethik meint hier: obwohl objektiv unschuldig,leidet Gregor unter dem Gefühl einer großen Sünde. Sein Ritterweg will Reinigung sein. Bei Hartmann ist Reinigung in der Welt, durch ritterliche Tat möglich. Dies nämlich ist der Sinn der Umformung,die Hartmann an Chrétiens Romanen vornimmt,was bei diesem Abenteuerreien sind, wird bei Hartmann umgruppiert, so daß sich die einzelnen abenteuerlichen Episoden dem Ziel einer innerweltlichen Reinigung zuordnen. Ist das nun in seinen "reinen Ritterromanen" der Fall, wieviel mehr erst in einer Dichtung wie dem "Gregorius".

Der Abt weist auf die besondere Gefahr des Weges in die Welt gerade für Gregor hin. Er hat jedoch bereits keinen Einfluß mehr auf ihn; denn Gregor ist Argumenten nicht mehr zugänglich, er scheint in seiner "gir" nach der Welt bereits einer Verblendung zu verfallen. Diese Sehnsucht und dies Verlangen nach der Welt ist nicht identisch mit einer Aventiure-Haltung,wie wir sie aus den Artusromanen auch kennen,sondern hinter ihr steht ein tiefes Bedürfnis nach Erkenntnis. Gott soll Gregor offenbaren,wer er ist.Denn solange er das nicht weiß,ist er voll tiefer Unruhe ("ichn geruowe niemer mê",18o1),weiß sich aber ganz auf die Gnade Gottes angewiesen (18o4).
Gregors Entschluß steht also fest und er muß von dem Abt Abschied nehmen, einen schmerzlichen Abschied auf beiden Seiten; denn der Abt verliert einen wirklichen Sohn und Gregor tritt in eine ganz neue Lebensphase ein,seine eigentliche und wohlbehütete Jugend hat hier ihr Ende. Tränen sind der Ausdruck ungewöhnlicher Bewegtheit auch des Mannes[1].

IV. Im Lande der Mutter

Gott geleitet Gregorius in das Land seiner Mutter(1837,184o-1), "die Fahrt zum Lande der Mutter steht durchaus noch unter Gottes gnadenvoller Lenkung"[2].Daß Gregor sicher an das Gestade seines

1)K.Korn,Studien über Freude und Trûren bei mittelhochdeutschen Dichtern,Leipzig 1832 - E.Lommatzsch,Darstellungen von Trauer und Schmerz in der afz.Literatur, in:Zfrom.Phil.43,1923-4
2)W.Ohly, a.a.O.S.30

Ursprungslandes gelangt,ist eine Wunscherfüllung,die Gott gewährt,daß er sie nicht als solche zu erkennen vermag bedeutet Schuldverstrickung,die ebenfalls Gott verhängt.Bei seiner Ankunft sieht Gregor nur noch die Situation,in der er sich als Ritter bewähren kann,wobei er allerdings auf die zweite Hälfte seiner Bitte an Gott zurückkommt,ohne sich der ersten auch nur zu entsinnen:

"daz ist des ich got ie bat
daz er mich braehte an die stat
dâ ich ze tuonne vunde".(1869 ff)

In dem gleichen Wortlaut wird er am Ende der Lebensphase im Lande Aquitanien,bei der Erkennungsszene mit seiner Mutter an sein ursprüngliches Ziel zurückdenken,an die Suche nach den Eltern:

"diz ist des ich ie bat,
daz got mich braehte ûf die stat
daz mir sô wol geschaehe
daz ich mit vreuden saehe
mîne liebe muoter" (26o9 ff)

Hier beginnt für Gregor das Motiv der blinden Schuldverstrickung wirksam zu werden,das dann auch für seine Mutter in Kraft tritt (1935 f). Wenn Gregor erstmalig von der Landesherrin hört,daß sie "schoene junc und âne man"(1897) sei,so verliert der Dichter kein Wort über den Altersunterschied. Es ist bei der Begegnung doch gar nicht selbstverständlich,daß eine so dämonische Anziehungskraft zwischen Gregor und der doppelt so alten Mutter sich auf den ersten Blick entzündet (die Rezeption spielt hingegen ironisch darauf an,was aber in ihrem Programm liegt,die Schuld der Verblendung aus dem Halbdunkel des Unterbewußten emporzuheben und zu beleuchten).Daß diese Situation fast ausschließlich auf die religiöse Ebene transponiert wird,ist an dieser Stelle nicht in der gleichen Absolutheit zu nehmen wie die Teufelsversuchung vor dem ersten Inzest(hier:196o f),sondern überdeckt nur die Komplexität menschlichen Reagierens und Nicht-Reagierens bei dieser Begegnung.

> In einer weiteren Kritik an Schieb und Nobel und ihrer rein theologischen Interpretationsweise ließe sich aus hier darauf hinweisen,daß ihnen alle feineren dichterischen Nuancen,alle Komponenten dessen,was man Erzählhaltung nennt,entgehen.Sie untersuchen in ihren Arbeiten sehr eingehend - und nicht immer in unserem Sinne - die Schuldfrage auch dieser Situation,übergehen aber völlig die Frage nach dem Wesen der Begegnung zwischen Mutter und Sohn.

Das erste Zusammentreffen findet in der Kirche statt(193o),eine

andere Möglichkeit hätte es nicht gegeben,da die jurge Herrscherin kein gesellschaftlich-höfisches Leben pflegt. Der Truchseß, der erste Hofbeamte,verhält sich höfisch unkorrekt,indem er Gregor nach der Messe Gelegenheit gibt,die Herrin zu "beschouwen" (das liegt allerdings mit in der Sonderrolle eines Truchseß und seiner Rechte,was auch in der Rezeption ironisch ausgespielt wird). Entgegen(Hartmann betont das ausdrücklich i.U. zu 191o ff, wie eine Vorahnung mutet 1882 an) ihrer früheren Gewohnheit empfängt die Herrin den jungen Ritter freundlich und mit allen Merkmalen eines sofortigen Betroffenseins ("sach sî in vlîzeclîchen an",1939,an sich Minneterminologie,hier aber bezogen auf das Zögern durch den Anblick von Gregors Kleidung) und in einem kontemplativen Sich-dem_Geheimnis-Nähern angesichts der wohlbekannten Stoffe des jungen Ritters.
Das "oder" in der Überlegung der Frau(1952) biegt jedes Erkennenkönnen ab. Die Frau fragt nicht;denn sie liebt Gregor vom ersten Augenblick an,auch er fühlt sich sofort zu ihr hingezogen. An sich hätte die Frage nicht vermieden werden dürfen; aber Angst unterdrückt sie,Sympathie verstellt ihr den Weg.In ihren ersten Gesprächen hätte die Mutter ihre Entdeckung dem Sohn offenbaren müssen; aber auch Gregor fragt nichts,erklärt nichts,er hat offenbar das Problem seiner Herkunft ganz aus seinen Gedankengängen verdrängt. Die Gotik hat ein waches Organ für solche unheilvollen Zusammenstöße. Menschliche Begegnungen sind so geartet,daß sie ebenso oft zum Heil wie zum Unheil ausschlagen können. Der Schauplatz der mittelalterlichen Kirche und Gottes Gegenwart in ihr wirken gravierend für die Beurteilung des Verhaltens von Gregors Mutter,die sich ja ihrer vollen Schuldbeladenheit bewußt ist.

Wenn Gregor die Frau sofort zu lieben beginnt,so taucht der vorher für ihn ausgeklammerte Begriff Minne als Teil des Ritterlichen auf. Jetzt hat sein ganzes irdisches Streben erst einen Sinn bekommen(1968/9),das bedeutet,er substituiert den Wunsch nach Selbsterkenntnis durch höfischen Minnedienst,durch ritterliche Tat im Rahmen der Minne. Die Aufklärung seiner Herkunft stellt Gregor völlig zurück; diese Verblendung und Verschiebung der Blickrichtung ist der Angelpunkt der Sündenverstrickung. Die Sphäre der Minne ist Gregor völlig unbekannt(1966 Motiv des Herzensverlustes im Vgl.zum Herzenstausch beim ersten Inzest), deshalb geht er umso leichter in die Netze des Satans.

Die Episode mit dem Römerherzog macht Schilderungen nötig, die zwar handlungstreibend sind, aber mit der inneren Thematik gar nichts zu tun haben.

> H.Sparnaay[1] sieht darin am stärksten das "ritterliche Element", de Boor 2) "ein Stück höfischer Daseinsform: Aventiure als Unwert und Verführung!" Wir haben uns bereits ausführlich mit dem Problem auseinandergesetzt, wie die ritterliche Welt von Hartmann gesehen und eingestuft wird und haben dabei auch auf Schwietering hingewiesen. Sparnaay scheint auf den ersten Blick nur zu registrieren, was an sich sachlich richtig ist, in dieser Lebensstufe Gregors und in dem Kampf mit dem Römerherzog wird das Ritterliche in den Vordergrund gerückt. Was jedoch an seiner Meinung ebenso verzerrt ist wie an der De Boors ist der gemeinsame Ausgangspunkt von der alten und längst widerlegten Dualismusthese, die seit Günther Müllers Begriff vom "Gradualismus" nicht mehr haltbar ist. Ritterliches und geistliches Leben werden nicht etwa gegeneinander ausgewogen und gewertet, das zeigte bereits der große Dialog zwischen Gregor und dem Abt in aller Deutlichkeit. Das eine wie das andere Leben gewinnt seine Würde und Wertigkeit durch die rechte innere Einstellung und Gesinnung.
> Auf ganz andere Weise abwegig sind im Zusammenhang mit dieser Szene die Deutungen, die den "Gregorius" in ein Oedipusschema hineinpressen wollen und so weit gehen, an dieser Stelle gar in dem Zweikampf Gregors mit dem Römerherzog den "stellvertretenden Vatermord" sehen zu wollen. 3)

Wichtig erscheint allerdings an dieser Handlungsphase und Erzählsituation, daß zwar Gott der Helfer des Ritters ist (2052 f), daß Gregor sich für den Zweikampf in einem morgendlichen Kirchgang stärkt, der Zweikampf aber letztlich durch ars und fortuna (gelerntes Können, List und Glück) entschieden wird (saelde hat hier eine ganz andere Wertigkeit als in den Szenen auf der Insel, sie rückt dem Fortunabegriff nahe durch den Zusammenhang mit der Würfelspielmetaphorik, die ebenfalls aus der christlichen saelde-Auffassung herausfällt. Gleichwohl ist der Fortunabegriff hier nur mit äußerster Vorsicht anzusetzen und stets im Hinblick darauf, daß es sich bei Hartmann um hohe Gotik, um christliches Mittelalter und völlige Unabhängigkeit von der Antike handelt).[4]

1) a.a.O. I,172 2) a.a.O. S.76
3) A.Heintze, Gregor auf dem Stein der ma Oedipus in: Wiss.Abh.zu dem XX.Progr.des Städt.Gymnasiums zu Stolp 1876-7; -H.W.J.Kroes: Die Gregorlegende, in: Neophilologus 38, 1954, Göttingen, S.169 (der die ältere Forschung auch resümiert); -O.Rank, Das Inzest-Motiv in Sichtung und Sage, Leipzig/Wien, 1926; -i.U.dazu: H.Sparnaay I,147 ff ("Zusammenhang nur weitläufig")
4) Vers 2136 f vgl.Erec 4385, wo "sterke und heil" den Kampf zwischen Erec und Guivreiz entscheiden.

Das befreite Land atmet auf,aber zugleich sehen die Räte und Weisen,daß ihm dringend ein dauerhafter Schutz nötig sei und ein Herrscher der Herrin zur Seite stehen müsse. So kommt es zu dem berühmten Ehepreis (2222),in dem die Ehe als beste Form des irdischen Lebens dargestellt wird. Der Superlativ "aller beste" ist im Mittelalter allerdings kein Absolutum,sondern relativ und bezogen zu sehen auf Gegenstand und Situation. Trotzdem ist diese Stelle wirkliche Gotik,die Welt ist nicht mehr das Jammertal der Romanik ,sondern man beginnt gotterfülltes irdisch würdiges Leben zu sehen.

> E.Görlach[1] sieht das Lob der Ehe als "Erlösung von dem wâne der Minnesänger". W.Ohly 2)interpretiert diese Stelle nicht nur vom personalen Medium der Sprecher (Weisen und Räte)her,sondern betont:"Hartmann billigt ihren Entschluß noch ausdrücklich". 3)

Die Problematik liegt jedoch nicht in der objektiven Rechtfertigung des Ehepreises allein und des Urteils,ob die Herrin überhaupt dürfe oder nicht (was Ohly im Rahmen ihrer innerweltlichen Buße durchaus billigt und mit den theologischen Forderungen der Zeit in Einklang sieht),sondern in ihrer richtigen Wahl und einer rechten Einstellung zur Gattenwahl überhaupt. Die Schuld der Frau liegt (nach Ohly) in der falschen Wahl[4] und der verkehrten inneren Einstellung; denn sie tut hier nicht mehr Buße,nicht mehr ein Werk,das nur im Dienste des Kollektivs steht(wenngleich es sich mit seinen Ansprüchen deckt - und das ist das Dämonische an der Situation):"Sie folgt der Stimme ihres Blutes,nicht den Vasallen"[5].

Die Landesherrin betrachtet Gregor als den Mann"den ir got hete gesant"(2241). Dieser Glaube ist fürchterliche Verblendung - oder scheint es - denn alles Leid führt schließlich in eine gnadenhafte Erhöhung. Hier verbirgt sich hinter dem vermeintlichen Willen Gottes eine Einflüsterung des Satans(2246 -"dâ ergie des tiuvels wille an").

Ein zweites Mal erreicht Gregor Vollkommenheit in einer Lebensform,ein zweites Mal aber schlägt die Situation auf ihrem Gipfelpunkt um(2257 f),wie wir das auch aus dem "Armen Heinrich"kennen.

Wie Heinrich lebt Gregor in der Wonne der Welt,in vortrefflichem

1)a.a.O.S.36 und 43 über Büchl.149 ff,Iwein 8139 ff,Greg.2222
2)W.Ohly,a.a.O.S.32
3)Ebenfalls dazu:Sparnaay,a.a.O.I,21
4)a.a.O.S.32
5)l.c.

Wandel wie er; Heinrich aber stürzt seine Gleichgültigkeit gegen Gott,Gregor ist belastet von seiner Verblendung. In beiden Fällen - wenn auch auf verschiedene Weise - handelt es sich um eine Unterlassungs-,keine Handlungssünde. Sowohl Heinrich als auch Gregor kommt es gar nicht eigentlich zum Bewußtsein,in welcher Weise sie unzulänglich sind vor Gott.

"seht, daz ergie mit riuwen" (2256)

Der plötzliche Umschwung - vor allen Dingen ein Stilmittel des Barock später - ist im Mittelalter typisch für Hartmann und seine inneren Erfahrungen,die sich in seiner Dichtung niederschlagen. Wenn man sich noch einmal Hartmanns Biographie vergegenwärtigt, so muß der Tod seines Lehnsherrn ebenfalls als ein solcher schroffer Umbruch über ihn hereingebrochen sein wie das Leid über die Helden seiner Dichtung. Wir haben hier etwas wie eine Parallelität in der Erlebniskurve des dichterisch Aufgezeichneten und des tatsächlich Erlebten. Der Grundgedanke dabei ist folgender: ohne Leid ist ein geläutertes Leben in der Welt nicht möglich. Die Romane Hartmanns bewahren sich trotzdem die ihnen eigentümliche Heiterkeit,weil in ihnen die Gewißheit eines gottgeführten Lebens mitschwingt.

Der unbewußte Inzest Gregors wird von Hartmann als Schuld aufgefaßt:

"und erkande niht der schulde
diu ûf sîn selbes rücke lac" (2290)

Gregor lebt im Stande der Sünde,ohne es selbst zu wissen. Noch immer verrichtet er seine Bußübungen und Gebete vor der Tafel, die ihm seine Mutter einst mitgab. Kritische Einwände der Forschung weisen jedoch darauf hin,daß Gregor damit noch nicht "die stellvertretende Buße der Eltern"leistet[1]. Ohly[2] führt in seinem Kapitel über die Metaphorik und Symbolik in der Gregoriusdichtung aus,daß die "Lebensaufgabe verfehlt wird",da Gregor sie an den Rand seines Interesses verweist. Das begründet Ohly mit dem Hinweis darauf,daß Gregor die Tafel in einem "mûrloch"(2459) versteckt halte. Mutet nun zwar diese Ausdeutung stark nach moderner Psychoanalyse an,so bleibt an Ohlys Kritik dennoch richtig, daß es bei Gregor zu einer Art von "geistlichem'verligen'" kommt(in Analogie zum "Erec"),da der Anspruch der Tafel insofern überhört wird,als es dort heißt,daß die Buße "zaller stunde"

1)Schieb,a.a.O.S.56
2)a.a.O.S.31

getan werden solle, Gregor ihr aber tatsächlich nur eine bestimmte Tageszeit widmet. Nicht nur in dieser zeitlichen Beschränkung der Buße erweist sich die nur periphere Bedeutung der Tafel für Gregor,sondern er verrichtet seine Gebete überdies in aller Heimlichkeit und außerhalb des Rahmens,in dem sich sein eigentliches Leben abspielt(soweit man das Wort vom "mûrloch" hier symbolisch auffassen will).Dies eigentliche Leben erfüllt ihn gänzlich,und der junge Herrscher hat längst seine Unruhe und Sehnsucht nach der Aufhellung seiner Herkunft eingeschläfert.

Bei seinen Bußübungen und Reuetränen vor der Tafel wird Gregor von einer Magd belauscht,die ihre Beobachtung alsbald ihrer Herrin hinterbringt. Nach anfänglicher schroffer Abwehr steigt langsam eine furchtbare Ahnung in Gregors Gattin auf,als sie von seinem heimlichen Leid erfährt(2429). Die Frage an ihn,die sie einst hätte stellen müssen,fürchtet sie,jetzt nicht mehr stellen zu können,ohne ihn dadurch zu verlieren. Ihr instinktives Zögern vor der Aufklärung des geheimnisvollen Schmerzes zeigt ein unheilvolles Vorwissen in den Schichten des Unterbewußten. Hat sie nicht unterbewußt die ganze Zeit ihrer Ehe auf einen solchen verhängnisvollen Augenblick warten und vor ihm zittern müssen? Noch möchte sie sich gegen die Erkenntnis sträuben,und es ist die Magd,die in ihrer Neugier darauf drängt,daß die volle Wahrheit an den Tag kommt. Als sie dann die Tafel in der Hand hält,deren Versteck sich die Magd so gut gemerkt hatte,begreift sie in ihrem Innersten sofort und faßt die Ehe mit dem Sohn als Rückfall in ein peccatum mortale auf (2481 f),wähnt sich von Gott verlassen,weil er sie zum zweiten Mal dem Teufel ausgeliefert hat,so daß ihre jahrelange Reue vergeblich war (2495).So glaubt sie sich zur Sünde prädestiniert (2485). Hartmanns Bilder - geläufige literarische Schemata,aber noch nicht zu seiner Zeit - sind von großer Stärke und Eindringlichkeit.

"Ir vreuden sunne wart bedaht
mit tôtvinsterre naht"(2500)

Die Nachtzeit ist vom Teufel,so sagt schon Ezzo von Bamberg,und die Sonne der Lebensbejahung wird hier (symbolisch)durch sie ausgelöscht. Nur eine kurzfristige Hoffnung erhellt noch einmal das Gemüt der Sünderin (2503 ff),möglicherweise könne ein Anderer Tafel und Gewand(das ihr jetzt auch einfällt,2512) des Sohnes gefunden haben; aber ernstlich glaubt sie so wenig an die Hoffnung,

wie einst das "oder" beim Erwägen der Kleidung Gregors eine restlose Überzeugung in ihr hatte begründen können. Ausdruck ihres Kummers ist das tödliche Erbleichen(2544 f,vgl.Erec 8318)[1] und später das Brechen der Stimme durch Seufzer (2554 f, Erec 5348,AH 382 u.a.)

An zentraler Stelle steht wiederum der Begriff vom "guoten sündaere"(2552);denn nach dem objektiven Geschehen ist Gregor gut, selbst wenn er andererseits sündig ist. Seine Schuld ist vielleicht am ehesten der Parzivals zu vergleichen,es ist das menschliche Versagen gegenüber der beredten Anforderung,die die Umwelt an den Helden stellt. Ist es im Parzival die "tumbheit",die einer wirklich karitativen Erkenntnis und Handlungsweise im Wege steht, so spielt bei Gregor die Verblendung eine Rolle.Er als der durchaus theologisch geschulte Ritter hätte geistig die Voraussetzungen zu einer Erkenntnis (Schulung und Bildung soll hier freilich nicht im Gegensatz zu "tumbheit" stehen,das nicht mangelnde Intelligenz,sondern Unerschlossenheit meint),aber er ist blind für seine Lage,er versäumt es wie Parzival,eine entscheidende und wegbestimmende Frage zu stellen. Wie für den Ritter Heinrich wird es für ihn zum Verhängnis,daß er in seinem durchaus werthaften ordo als Ritter den Dienst vor Gott an die Peripherie seines Daseins verweist. Das ist in Gregors Fall umso belastender,als für ihn die besondere Auflage der stellvertretenden Buße besteht.Nachdem gerade vorher (2522) noch die Bezeichnung "herzoge" betont war,um den bevorstehenden Sturz Gregors hervorzuheben,wirkt der Begriff vom "guoten sündaere" auf dem Kontrasthintergrund noch schärfer.

Die Mutter aber erkennt jetzt,daß sie früher hätte fragen müssen (2572),daß ihr "Wer bist du?" nun zu spät kommt(2573 f). Diese Erkenntnis trägt dazu bei,Gregor von seinem Anteil an der Schuld zu entlasten,denn in den Händen der Mutter hätte es gelegen,den verhängnisvollen Eheschluß zu verhindern,sie hatte das sichtbare Anzeichen der Stoffe zum Anhaltspunkt. Die Erkenntnis der Wahrheit bedeutet Leid(2607),aber Ohly[2] betont:"Weil die Erkenntnis den Sündern die Augen öffnet,deshalb ist der Fall nicht Strafe,sondern schon Gnade".In schmerzvollem,nicht maßlosem Zorn wendet sich Gregor an Gott(2608)[3].

1)E.Lommatzsch, a.a.O.
2)a.a.O.S.31 A 52
3)vgl.Anm.Neumanns zu 2608

Hermann Schneider[1] geht an der eigentlichen Problematik der Dichtung vorbei, wenn er das zwîvel-Motiv "fruchtbar, doch leider blind" nennt und weiter folgert, daß die "Gregoriusdichtung" an dieser Stelle "zur primitiven Legende" ansänke. Seine Deutung läßt den Prolog und seine so eindringliche Warnung völlig außer Acht. Auch wird sie dem Begriff des "guoten sündaeres" gar nicht gerecht, in dem das Epitheton "guot" hauptsächlich bezogen ist auf Gregors Reaktion und sofortige volle Umkehr bei der Erkenntnis seiner Sünde.
Ebenfalls einseitig ist Ohlys Äußerung[2], daß Gregor "mit grausamen ironischen Worten" hier Gottes Walten kritisiere; gerechter wird er jedoch der Stelle, wenn er sagt: "Das trotzige Aufbegehren gegen Gott kennt Hartmann nur augenblicksweise". Das Wort vom "Zorn gegen Gott" fällt nur in einem einzigen Vers durch den Dichter selbst. Wenn sich Gregor in seiner Meditation dann weiter an Gott wendet (und er apostrophiert ihn ausdrücklich "rîcher got vil guoter", was recht schlecht zu einem "grausamen ironischen Ton" stimmen will), so gilt seine Rede der Erhellung einer Diskrepanz zwischen Wunsch und Erfüllung. Es ist ohne Vorwurf gesagt, daß Gregor sich ein Wiedersehen mit seiner Mutter anders gedacht hatte, was sich wirklich in diesem Monolog vollzieht, ist eine Erleuchtung der Situation von der Seite des Bewußtseins her. Gregor hat, das versichert er hier vor dem Angesichts Gottes, die Sünde nicht gewollt, er hat nicht gewußt, in welche Lage er sich auf guten Glauben hin begeben hat. Von hier aus erfährt die Schuldfrage allerdings noch eine neue Beleuchtung. Gregor hat gedankenlos vorausgesetzt, daß Gott, der ritterfreundliche Gott, ihm seine Bitte nicht versagen könne. Er begibt sich mit dieser Haltung seiner christlichen Freiheit, die nicht nur ein Vorrecht, sondern auch eine Aufgabe ist. Seine Aussage auf der Insel, in der er praktisch die Aufklärung seiner Geburt eigenmächtig in die Hand nehmen wollte, steht im Widerspruch zu der völligen Passivität, mit der Gregor, seit er den Fuß auf aquitanischen Boden gesetzt hat, der Frage nach seinen Eltern gegenübersteht. Er hat sich hier in Weltfreude verloren und zeigte kein Verlangen mehr danach: "daz ich mit vreuden saehe mîne liebe muoter". In dieser Nuance, daß es immer und von jeher (ie) sein ausschließlicher Wunsch gewesen sei, seine Mutter wiederzufinden, ist Gregor Gott und sich selbst gegenüber einen Augenblick nicht ehrlich. Seine Schuld ist eben sehr feinkörnig und viel differenzierter, als daß das bisherige Begriffsgut der Romanik und Gotik sie fixieren könnte, deshalb greift Hartmann hier nach dem scheinbaren Paradoxon vom "guoten sündaere".

Das Judasbeispiel in der verhängnisvollen Situation will sagen, wie die beiden Menschen innerlich nahe am Selbstmord sind; Judas als die klassische Beispielfigur für desperatio erfüllt hier je-

1) a.a.O.S.33
2) a.a.O.S.12

doch eine andere Funktion[1]:Judas und Gregor sollen als Typus und Antitypus kontrastiert werden. Die Angst vor dem ewigen Tod (2652) ist das einzig Kommensurable in der Not der beiden Sünder, die nur durch Beispiele indirekt angedeutet und nicht in ihrer Schmerzhaftigkeit von der direkten Schilderung her angegangen wird.

Gregor verfällt nicht der Sünde der tristitia und des zwîvels, das macht ihn zum "guoten sündaere". Nicht sein Handeln in Unwissenheit,sondern sein Reagieren in geistiger Klarheit und geistlicher Normerfüllung wird letztlich gewertet in dieser Situation, die unter dem einen Begriff steht, und bei Hartmann ist das Epitheton von stärkerer Aussagekraft als das Nomen (das macht die Erzählhaltung evident),damit ist Vieles vorausgenommen. Was das Glück des Leibes ist, würde zum Tod der Seele (2624),wenn keine sofortige Umkehr - und zwar eine von Herzen kommende - alles noch zum Guten wendet,statt daß beide Menschen der unfruchtbaren und tödlichen Verzweiflung anheimfallen. Der Zwiespalt(2656:"missemüete geselleschaft"),das Auseinanderfallen der leibseelischen Einheit ist das Dilemma der beiden Sünder:Leib und Seele führen in dieser Durchgangsstufe eine problematische Gemeinschaft.Doch der Grundgedanke der Dichtung - die wahre Reue(27o5 ff) tritt hier sogleich in Funktion. Und es handelt sich im Unterschied zur früheren "Furchtreue" der Frau nun um eine echte, eine "Liebesreue"(zu 2652 und 27o5). Darauf folgt dann die Genugtuung (V.Stück des Bußsakraments).Der Sinn der Buße ist die Tatfähigkeit der Entsagung ("sult ir dem lîbe entziehen",27o9,2722) und ihre Dauerhaftigkeit, -nicht allein die Gesinnung spielt eine entscheidende Rolle.

Die Antwort Gregors auf die bange Frage der Mutter(2685) trifft das Thema der Erzählung:

> "muoter...niht verzwîfelt an gote
> ir sult harte wol genesen"(2698 f)

Dieser Rat,zwar nicht zu verzweifeln,aber allem zu entsagen und eine harte(innerweltliche)Buße auf sich zu nehmen,wiederholt inhaltsmäßig den des Weisen nach dem ersten Inzest. Die Frau ist schuldig("schuldec wîp"2721), sie soll aller Freude entsagen und nur der Wohlfahrt ihres Landes und der Armenpflege leben "gote rihtet mit dem guote"(2715:deo satisfacere),diesmal aber geht die Bußforderung weiter: die Herrin muß sich ihres Gutes

1)H.Nobel, a.a.O.

und des Landes entäußern. Hartmann zeigt damit keine Absage an Gott wie Wolframs "Parzival", sondern an Land und Besitz,weltliches Denken und Wollen(2736 f).Die zum zweiten Mal geforderte innerweltliche Buße[1] trägt nun durchaus asketische Züge.
Gregor vollzieht diesen Abschied von der "Welt" mühelos,er sagt ihr grundsätzlich und bereitwillig ab, nicht halben Herzens wie sein Vater einst,der dann auch an Minneleid zugrunde gehen mußte. Über einen Trennungsschmerz ist an dieser Stelle kein Wort mehr gesagt,da ein solches inneres "Verweilen" und Zögern der beiden Sünder schon der Reue und Bußgesinnung abträglich und mit den Forderungen und Geboten der Stunde nicht mehr vereinbar wäre. So steht dieser Situation die des ersten Inzests nicht nur in einer gewissen Parallelität gegenüber,sondern ganz deutlich in Antithese zu ihr,was die innere Haltung der Sünder anbelangt. Hartmann hat in diesen beiden Beispielen menschlichen Reagierens eigentlich die beiden Wege aufgezeigt,welche scheinbare,halbe und wirkliche Umkehr heißen. Die scheinbare und nicht mit ganzem Herzen geleistete Umkehr führt in den Tod oder in neue Sündenverstrickung,die "herzenlîche riuwe" aber zur Erlösung und zur Gnade Gottes.
Wenn Gregor hier seine Bußfahrt in "dürftigem gewande"(2750) antritt,so ist das äußeres Zeichen seiner inneren Haltung,gehört in den Tenor der Dichtung,die mit ganz anderen Stilmitteln arbeitet als beispielsweise der Erecroman:

> "Die Kleiderpracht Erecs und Enites steht in wirkungsvollem Kontrast zu der Mühsal der Fahrt.Daß das Paar in vollem Bewußtsein des zukünftigen Ungemachs diese Folie der festlichen Pracht wählt,heißt vor allem, daß es die Erniedrigungen der Leidens-und Bußfahrt freudig auf sich nimmt"2)

Wir werden sehen, daß Gregors Freudigkeit sich auf ganz andere Weise manifestiert als die Erecs und Enites(unter dem Zeichen einer festlichen Gewandung).An dieser Stelle wird der völlig verschiedene Charakter der beiden Romane evident; im einen Fall handelt es sich um eine geistliche, im anderen um eine mehr oder weniger weltliche Bußfahrt.

---

1)Ohly, a.a.O.S.35
2)W.Ohly, a.a.O.S.68

V. Der Einsiedler: Buße und Erhöhung

In der Wüste erwartet man die Sammlung aller menschlichen Kräfte zentrifugal zu Gott hin,das ist der Kernpunkt dieses besonderen Bußweges. War Gregor in der ritterlichen Welt nicht genugsam auf Gott ausgerichtet,so ist er es jetzt ausschließlich.Der Dichter betont den freudigen und freiwilligen Charakter von Gregors Buße (2753 f,2814)"mit lachendem muote"(hierin besteht ein grundlegender Unterschied zum "Armen Heinrich",der auf die nackte Kreatürlichkeit reduziert ist, weil er von Gott geschlagen wurde; Heinrich ist "pauper Christi" ohne innere Freudigkeit,vielmehr sogar sehr lange mit tiefem Widerstand gegen seine Lage). Gregor erfährt sich als von "got dem guoten" in die Wüste versetzt. Er ist frei von Verzweiflung,sehnsuchtsvollem Zurückblicken,dem Laster dumpfer Trauer und trotz seines Leides ein fröhlicher Büßer(2815,2823,2946,3o3o und hier 276o:)

"spilende bestuont er dise nôt"

Die do-ut-des-Ethik,von der germanischen Dienst-und Lohnethik herrührend, nicht von der Kirche,ist hier vergeistigt,so daß der Mansch in der Gnade mitwirken will und soll. Gregor hofft im Sinne Christi,Gottes zu handeln,wenn er alle seine Strapazen und Demütigungen in diesem positiven Geiste aufnimmt. Auf die Frage "was mannes er waere"(2954) - damals in durchaus abfälligem, negativen Sinn - offenbart sich Gregor dem üblen Fischer:

"herre ich bin ein man
mîner süntlîchen schulde"(2955 f)

(vgl."Parzival":"ich bin ein man der sünden hât")

W.Ohly weist darauf hin, daß "die proletarische Welt ihn zum zweiten Mal ausschließt und beschimpft[1]).Jedesmal löst die Begegnung mit dieser Welt aber in Gregor ein positives und produktives Handeln aus,die Ablehnung wirkt auf ihn nicht lähmend, deprimierend, sondern bestärkt ihn in seiner Zielsetzung. Das schroffe Verhalten des Fischers stößt allerdings umso mehr vor den Kopf,als in dieser Zeit der Einsiedler derjenige ist,von dem das Heil kommt,derjenige,der in sich geht,ein kontemplatives Dasein führt. Von jeher aber - und hier zeigt sich Hartmanns feine Menschenpsychologie - war diese Lebensform dem körperlich arbeitenden Menschen suspekt und fremd.Diese Fremdheit äußert sich in Haß.

1)W.Ohly,a.a.O.S.35

Als ihn der Fischer auf den Stein,die "wilde",die Zivilisationslosigkeit geführt und dort angekettet hat,wirft er den Schlüssel für die Beineisen ins Meer. Diese Handlung ist zwiespältig: primär ist zwar die Bösartigkeit,es spielt aber das momentane Aufflackern einer Möglichkeit auch in dem Fischer mit - vielleicht nur in Form einer Herausforderung an Gott und sein Wunder. Gregor bleibt " eine " zurück,ohne menschliche Hilfe,"gnâdenlôs" (3130,AH 1342,Iwein 780) und dennoch nicht ohne die Gnade Gottes, ohne die er das Leben auf dem Stein keine vierzehn Tage hätte ertragen können[1] (3118 f).Das Epitheton "gnâdenlôs" ist relativ zu nehmen und gleichsam nur als Durchgangsstufe eines inneren Heilsweges,Gregor selbst hat erst die volle Zeit und die volle Intensität seiner Buße abzuleisten,ehe die Gnade in sein Herz einkehrt,für seine äußere Fristung aber sorgt Gott in seiner Gnade bereits. Gregors siebzehnjähriger Aufenthalt auf dem Stein ist ein Wunder,mit realen Fakten nicht abzustützen,sondern auf den Glauben angewiesen. Daß Hartmann dabei das Speisewunder zumutet,nicht aber,daß der Mensch ohne Wasser auskommen muß (Verdursten geschieht im realen Leben selten ohne das Durchgangsstadium des Wahnsinns),hat wenig zu sagen für die Einstufung des Wunderbegriffs. Der frühhöfische Roman kennt bereits einen Wunderbegriff. Bei dem Einfühlen in die orientalischen Begriffe (in der Tradition des sogenannten hellenistischen Romans) rückt das geistliche Wunder in leichte Antithese zu dem Begriff des Wunderbaren(weltlich Wunderbaren).Der Ritterroman (auch der "Erec"und "Iwein")kennt das Wunderbare,nicht aber das eigentliche - das metaphysische Wunder,wie es hier im "Gregorius" vorliegt und eigentlich in die Welt der Legende gehört.Geht es im hellenistischen und frühhöfischen Roman,im Ritterroman überhaupt um Entfaltung der Freude, um den Versuch,mit der Phantasie die Natur und ihren weiten Bereich zu beherrschen,so stellt der "Gregorius" das rein christlich-geistliche Wunder dar. Sein Anspruch ist nicht literarische Glaubwürdigkeit,sondern innere Wahrhaftigkeit (vgl.Hartmanns Wahrheitsbegriff).

> "daz dunket manegen niht wâr:
> das gelouben velsche ich.
> wan gote ist niht unmügelich
> ze tuonne swaz er wil:
> im ist daheines wunders ze vil."(3132 ff)

1)P.Wapnewski,a.a.O.ZfdPh 251-2 über die 17 Jahre Buße als Analogon zu "17 Jahren der Schuld"im Vgl.zu Schönbach,a.a.O.S.103 und Neumanns Anmerkung,a.a.O.

Der Wahrheitsbegriff und - anspruch verbindet sich nicht nur mit dem Hinweis auf literarische Autorität,sondern vor allen Dingen mit der Nennung Gottes,dem nichts unmöglich sei.Ein Mensch wie Gregor,der sein Herz ganz für Gott geöffnet hat,untersteht einzig und allein dem Willen("wil") und der Gnade Gottes. Und Hartmann nimmt hier lapidar voraus,daß es sich eben um ein Wunder handle,er beugt - zwar im Rahmen des topologischen doch sehr eindringlich - vor,indem er jeden möglichen Einwand oder Zweifel von vorn herein ausschaltet.Diesen Vorgang,der an sich nur das fortsetzt,was Hartmann gleich im Prolog vorausgeschickt hat, nämlich ein Programm restloser Offenheit und Wahrhaftigkeit, greift die Rezeption dialektisch auf und läßt ihn zum eigentlichen Thema des Erzählabschnittes werden,während er hier nur als Konsequenz aus Hartmanns innerer Einstellung zum Roman einerseits und aus seinem wirklichen Anliegen, dem Wesen der Buße andererseits erwächst.

Inzwischen ist in Rom der Papst gestorben. Zu diesem Tod sagt Hartmann das,was Walther von der Vogelweide auch oft ausspricht, daß alle reichen Familien um der Macht und des Gutes willen in Zwist geraten,wem sie den päpstlichen Stuhl gönnen wollen. Als sie nun die Wahl Gott anheimstellen,offenbart sich dieser zwei edlen Römern in einer Vision und zeigt ihnen Gregor auf dem Stein als ihren zukünftigen Papst. Ihr "zwîvel" gilt nicht dem Geistigen,der Offenbarung Gottes,ihrer Inspiration,sondern meint Unschlüssigkeit im Geographischen. Die volle Erleuchtung wird ihnen nicht geschenkt,sie müssen immer wieder beten,sich ihrer Kreatürlichkeit und Unselbständigkeit bewußt bleiben,um die Erkenntnis ringen. Erst stufenweise offenbart Gott ihnen den Weg, weist sie auf eine illuminative Art etappenweise darauf hin. Diese beiden Römer haben sich mit Proviant für die weite Reise versorgt; Gregorius dagegen war ohne alles mit leeren Händen gekommen,und an ihm ließ Gott das Speisewunder geschehen,darin erweist sich der verschiedene gradus.

Die Reaktion und der Empfang der beiden so unterschiedlichen Besuche durch den Fischer differiert grundsätzlich. Hartmann zeichnet hier wieder sehr realistisch und deckt die menschlichen Schwächen seiner Gestalten voll auf. Zugleich geht aber gerade in dem Fischer,der so schonungslos dargestellt wird,eine Wandlung, eine Berührung mit dem Göttlichen und seinem Wunder vor sich. Er

hat des Wunders bedurft,der Schlüsselauffindung,das er vor siebzehn Jahren in frivolster Weise herausgefordert hatte.
Auf dem Stein ist ein anderer Gregorius als der,den man vielleicht zu finden glaubte. Er ist durch den Aufenthalt durch "die wilde" geformt in seinem Erscheinungsbild,und wir erinnern uns des über die "wilde" Gesagten. Das Phantasiebild des einstigen Gregorius - nun gegen das des jetzigen gestellt - ist in großer innerer Erregung durch den Dichter gezeichnet[1]).Gregors Geist aber ist unverändert geblieben,wachgehalten durch den Heiligen Geist,seine Gelehrsamkeit lebt noch. Wurde der Leib durch das Speisewunder gefristet,so stärkte sich der Geist am "trôst" durch das Metaphysische. Der Anblick der abgemagerten,ungepflegten und ärmlichen Gestalt Gregors(ein Motiv übrigens auch des "Armen Heinrich" und des "Iwein":der Widerspruch zwischen innerer und äußerer Form,wie er vielleicht lapidar F.3421 angedeutet ist als Widerspruch zwischen der Perspektive durch Gott und der durch die Mitmenschen, ein Motiv also,das den doppelten Aspekt des Ehrebegriffs in anderer Hinsicht wieder aufgreift:"den liuten widerzaeme,ze himele vil genaeme")schreckt die vornehmen Römer nicht ab(wie die Rezeption das ins Ironische transponiert),sondern sie stehen ihr voller Erbarmen gegenüber(348o). Gregor ist tief erschüttert,nicht aber freudig und stolz über die Botschaft. Er fühlt sich unrein,seine Aufgabe ist Buße, lebenslänglich.Hat er einst den Auftrag der Buße zu leicht genommen,so kann er ihn diesmal nun gar nicht schwer genug nehmen. Die Absolutheit seines Bußeifers scheint zu antworten auf seine frühere Großzügigkeit gegenüber der Bitte "zaller stunde" zu büßen.

> "Koufen"(3518) heißt nicht "ein Handelsgeschäft abschließen",sondern in viel weiterem Sinne als dem einer Merkantilsprache bedeutet es hier das Anspannen aller Kräfte.Im Mittelalter ist da gar kein Mißverständnis möglich.

Gregor meint,er strahle Unglück aus(wie Dietrich von Bern glaubt, mit Unglück geschlagen zu sein und es wie eine ansteckende Krankheit in seiner Umgebung zu verbreiten).Selbst die Natur wird in die Sünde und ihren Wirkungsbereich mit hineingezogen (vgl.2683

1)Hennig Brinkmann,Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928 S.122/3 über die Antithese bei Hartmann von Aue (zu 3378-34oo und 346o-3475).

"daz mich diu erde geruochet tragen" - zu beiden Stellen des 8.Kapitel des Römerbriefes).
Gregors einzige Bitte ist es,daß man für ihn beten möge(3567 f). Damit nimmt er die Haltung derer ein,die einst die Bitte der Tafel an ihn richteten. Der Fürbittegedanke spielt auch im "Armen Heinrich" eine bedeutende Rolle(26-28).
Immer wieder kommt der Hinweis(3513/3539)auf das sündige Fleisch, caro,von Gregor. Das was er selbst äußert,steht jedoch hier bereits in Kontrast zu der Aussage des Dichters,daß Gregor von Gott "erwelt"(3495) und längst gnadenvoll wieder aufgenommen ist ("erwelt" gibt dann das Stichwort für die Rezeption an:"Der Erwählte").

Gregors Beichte:"ich was ein vollez vaz süntlîcher schanden" (3596 f)trifft wieder mit dem Anliegen des Prologs zusammen,mit dem Anlaß aus dem Hartmann gedichtet hat("Gefäß" ist ein paulinischer Begriff).Die Superiorität der Gnade als Grundthese setzt sich auch hier durch. In der zwischen dem Drängen der römischen Herren und dem Sich-Weigern Gregors unentschiedenen Situation spricht der Fischer das Erlösungswort vom gefundenen Schlüssel (3624 f).Er ist dabei beidemale Werkzeug Gottes,bei dem Antreten und der Beendigung von Gregors Buße spielt er eine äußerlich bestimmende Rolle. Das Schlüsselmotiv spielt für Hartmann auf zwei Ebenen,in einer ersten Schicht ist es beliebtes Märchen-und Legendenmotiv[1],in einer zweiten aber bewegt es sich in der Symbolik der Kirche,die für den zukünftigen Papst von großer Bedeutung ist[2].Wenn in der Rezeption dann eine dritte Schicht hinzutritt und die Symbolik auffächert,nämlich die Freudschen Denkens und seiner Zeichenhaftigkeit[3],so hat das gar keinen Bezug auf Hartmann.Die Erlösung Gregors aber findet in Hartmanns Dichtung ihr realistisches Symbol in der Aufschließung der Eisenfessel durch den Fischer(3652),der sie geschlossen hatte,während die Rezeption dies Symbol eliminiert,wenn sie die Eisenfessel schon früher von Gregors abgemagerten Gliedern abfallen läßt.

1)H.Delehaye,Die hagiographischen Legenden,Kempten/München 19o7, S.35.-H.Günter,Die christliche Legende des Abendlandes,in:Rel. Wiss.Bibl.Bd.II,Heidelberg,191o,S.83.
2)F.Schulz,Die englische Gregorlegende nach dem Auchinleck Ms, Königsberg 1876,S.55,11o8a "of sunnes God him hadde embounde": ebenso wie Gott den Sünder von seiner Schuld entbunden hat- durch das Schlüsselwunder manifestiert - kann Gregor als Papst zukünftig binden und lösen(vgl.auch die Rezeption an diesem Ort).
3)H.J.Weigand,Mann's Gregorius,in:The Germanic Review 27,1952,S. 85 "the fish as a phallic symbol".

Ein weiteres äußeres Zeichen von Gottes Gnade ist die Auffindung der Tafel nach so langer Zeit. Gottes voller Segen ruht von nun an auf Gregor,der seiner Sünden durch Buße ledig geworden ist und nun "gótes trût"(3722) heißt wie einst der Abt.

> Die Heraushebung durch die lateinische Endung: "Grêgôrjô"(3731)zeigt das besondere Wunder Gottes, da Latein die Feierlichkeit der Kirchensprache besitzt.

Wunder folgt auf Wunder: die ungefährdete Reise,das Speisewunder auf der Reise(nach dem Fristungswunder Gregors auf dem Stein), die von selbst läutenden Glocken. Die Römer ziehen dem neuen Papst entgegen und er vollbringt Heilungswunder(wie sie auch in der Bibel nicht nur durch Christus,sondern - mittelbar - auch durch die Apostel vollbracht werden).Es herrscht ungeteilter Jubel über den Papst(3785 f),den man heimführt.[1] Gregor wird der ideale Papst,weil er im römischen Reich nach des Heiligen Geistes Lehre sein Amt tut mit "diemüete in gewalte"(3797)[2].Gregorius hat diese "diemüete",weil er selbst der unterste Sünder gewesen ist.Er verbindet die sieben Gaben des Heiligen Geistes(Jes.11,2+3,vgl. auch Neumanns Anm.!) mit der iustitia(Jes.11,4+5) nach einer allgemeinen Interpretation des Mittelalters. Die Warnung vor der Auferlegung zu schwerer Buße kann nur in diesem Zusammenhang ihre volle Gewichtigkeit und Berechtigung haben,aus der Spannung mit der furchtbaren Buße,die sich Gregor selbst aus freiem Willen auferlegt hat (3809 f).

Auch Gregors Mutter hat sich diesmal voll ihrer Buße unterworfen und wird von Gott wieder aufgenommen,der Gregor und ihr die Freude bereitet sich wiederzusehen(saelde 3871),weil Beide sich ganz des Irdischen entäußert haben.Gregor darf seine Mutter lossprechen von ihren Sünden (3862 f).

Die Komplexität des Begriffes "mit listen"(3879) zeigt sich an dieser Stelle - im Unterschied zu der Zweikampfszene -,wenn der Papst sich seiner Mutter nicht sogleich zu erkennen gibt,sondern mit Überlegung(list) wohlausgewogen einen Dialog entspinnt,in dem er sie prüft,was in die Beichtpraxis gehört[3].Immerhin befremdet

---

1)vgl.Neumann über die rhythmische Erhabenheit des Kurzverses 3790

2)Das mag auf die Sitte anspielen,daß vor dem neugewählten Papst Werg verbrannt wird,das in Asche zerfällt,was bedeuten soll,daß alles zu Asche wird,damit der Papst sich seiner Nichtigkeit bewußt bleibt.

3)Schwietering,a.a.O.S.114

diese Verwendung des Begriffes, Schwietering[1] sagt, daß "list" dem Heiligen nicht anstehe und nennt als Belege die Stellen aus dem Oswald, wo einerseits Oswald nach der Überlistung des Heidenkönigs Gott sofort um Verzeihung für seine "Lüge" bittet, andererseits aus diesen Gründen die Rolle des "listigen Mannes" dem Raben zugeteilt ist.

Die Mutter erkennt ihrerseits Gregor diesmal auch nicht im allertiefsten Unterbewußtsein. Während in allen anderen feinen Nuancierungen und Differenzierungen Hartmanns der Ansatzpunkt für die oft ironische Psychologisierung der Rezeption bereits immanent mitgeliefert ist, so entfällt er doch hier fundamental: wenn man nicht den besonderen Bedeutungswert des Wortes "list" als Anstoß ansehen will. Es handelt sich dabei nicht um ein Urteil über die Mittelalterkenntnis Thomas Manns, wenn man hier eine wörtliche Übernahme des List-Begriffes in seiner heutigen Bedeutungshaftigkeit ansetzt, sondern sehr oft spielt die Rezeption mit dieser Spanne des Wortinhalts, die zwischen 1200 und dem 20. Jahrhundert liegt.

Es läge nicht in Hartmanns Konzeption, ein Erkennen auch in dieser Szene ahnungshaft aufbrechen zu lassen. Hatte die Mutter einst den Anhaltspunkt der Stoffe des Sohnes, so fehlt nun jedes Zeichen, das ihr die Identität des Papstes und Gregors aufklären könnte. Diese zweite Begegnung mit dem Sohn ist ebenso überraschend und unerwartet für die Mutter wie die erste, aber sie ist diesmal tatsächlich eine Himmelsgabe und nicht mehr belastet von der Dämonie, von dem Halbdunkel des Unterbewußten. Die dunklen Ahnungen setzt Hartmann ausschließlich in Relation zu der schuldhaften Verstrickung und Verblendung durch ein widriges Schicksal. Hier aber, wo die Konstellation klar und sauber ist, wo es sich um das Erkennen zweier Gotteskinder handelt, darf nichts Dämmriges, Ungeläutertes hineinspielen in das volle Licht, in dem sich die beiden Menschen Auge in Auge begreifen.

Mutter und Sohn leben ungetrennt bis an den Tod beisammen. Auf der Stufe ihrer Läuterung dürfen sie das nun; denn ihrer Gemeinsamkeit haftet kein Makel mehr an: es ist die Gemeinschaft in Gott.

---

1) Schwietering, a.a.O.

Epilog

Nicht nur die Personen der Handlung haben sich gewandelt,sondern auch die Dichtung selbst hat einen Läuterungsprozeß durchlaufen. Sie ist nun,von hinten her aufgerollt,nicht mehr "seltsaene"=unheimlich,sondern"guot"=glückhaft,heilsträchtig. Der Epilog schlägt jedoch die Brücke zum Prolog,wenn er aufs Neue vor einem bedenkenlosen Drauflossündigen warnt. Der Roman soll nicht als "boesez"(3965),sondern als "saelic"(3984) Vor-und Leitbild gelten und einwirken.
Auch der Dichter selbst möchte in die Fürbitte seiner Leser eingeschlossen werden,so sagt Hartmann, und so rundet sich auch der Bogen zum Persönlichen des Eingangs. Was formelhaft scheint,hat doch einen festen Bezug zum Eingang der Dichtung,wo der Diohter sich offen über seine eigene Buße ausspricht. Auch dieser abschließende Fürbittegedanke ist in aller Intensität und wirklichen Erschütterung ausgesprochen,wenngleich sich der düstere Charakter des Prologs und seine theologische Strenge durch die Dichtung und ihren Ausgang gelöst und aufgehellt haben.
Den Wahrheitsgedanken betont der Schluß des Romans auch noch einmal. Die Romanhandlung tritt ganz aus dem literarischen Bezug heraus, wenn ihre Gestalten auf einer Realitätsstufe mit dem Dichter selbst behandelt werden: wie der Dichter die Fürbitte seines Publikums in Anspruch nehmen möchte,so sollen seine Leser wiederum sich an Gregor wenden: "Die Hörer und Leser sollen den 'guten Sünder' als Fürsprecher um unserer Beschwernis willen zu Gott senden"[1]. Gregor ist nicht Fiktion, sondern christliche Wirklichkeit, sein Dichter gesteht ihm positives religiöses Wirken zu; nicht nur innerhalb der Dichtung selbst als Papst wird er ein Mittler zwischen Gott und den Menschen, sondern gleichsam auch "außerhalb" ihrer übernimmt er vermittelnde Funktion zwischen Gott und den Menschen (für die hier das Lesepublikum der Dichtung repräsentativ ist).

1) Anm. Neumann, a.a.O.S.212

II. DIE ERZÄHLHALTUNG HARTMANNS VON AUE

Wenn sich der "Gregorius" für die Untersuchung der Erzählhaltung geradezu anbietet,so hat das seinen Grund darin,daß er unter Hartmanns Werken die Krisendichtung darstellt,hervorgehend aus einer krisenhaften Situation im Leben des Dichters selbst und zugleich die einer ganzen Epoche wiederspiegelnd.
Hartmann von Aue ist selbst eine schwierige Persönlichkeit,unausgeglichen,darüber darf sein vielzitiertes Ideal der "mâze" nicht hinwegtäuschen,da gerade dies glättende Funktion,beschwichtigenden und versöhnlichen Charakter hat - mitten im Umbruch und der Krise nicht eines einzelnen Dichters,sondern einer ganzen Epoche:

> "Nun,was es wirklich gibt,ist eine Krise,und zwar eine wesensbestimmende Krise um ihre Grundposition.Es existiert in ihr ein zentrales Nichtwissen,nämlich der tiefsten ursächlichen Seinsschicht dieser Kultur,der Erfahrung des Selbstgeltungs-und natürlichen Eigengesetztlichkeitswillens im Verhältnis zu dem gleichzeitig wesenhaft festgehaltenen Streben eines christlichen In-Gott-Seins.In solchem Nichtwissen aber gibt es ein stärkstes Wissenwollen,ein höchstes inneres Interessiertsein des in der Tat christlich bestimmten Laien an dieser Erlebniskrise,für das selbstverständlich das Zweiseelentum Hartmanns in seinem doppelseitigen Lebensstil keine wahrhafte und dauernde Lösung bedeuten konnte.So bleibt also die Krise,der Zustand des Versuchens,des Tastens,des Nichtwissens,ein Grundempfinden der Unentschiedenheit und Unsicherheit,ein charakteristisches Nach=zwei=Seiten=Hinken,unter der Oberfläche scheinbar geglätteter Harmonie,das wahre Kennzeichen der staufischen Ritterdichtung;ihre letzte Steuerlosigkeit,das ganze Gegenteil also eines positiv gegebenen geschlossenen Tugendsystems,ihr tatsächliches Stigma - die Vorstellung eines gerundeten Tugendsystems, einer harmonischen Skala geordneter Werte,aber das Falscheste und Irreführendste von allem,was die Forschung hervorgebracht hat."1)

Gerade bei Hartmann und der scheinbaren Glätte seiner Dichtungsoberfläche soll die Klarheit der Form von dem düsteren Inhalt und von der eigenen Schwere erlösen:

> "Das Streben Hartmanns nach rationaler Klarheit,Durchsichtigkeit und Glaubwürdigkeit spiegelt sich nicht nur in der Sprache seiner "kristallînen wortelîn", sondern auch in der epischen Darstellung und ihrer Deutung. Nebensächliches muß verschwinden,phantastische Übertreibung gemildert werden, um die Hauptlinien der

1)G.Weber,Parzival.Ringen und Vollendung,Oberursel 1948,S.15

Handlung klar herauszustellen und die erzählten Ereignisse dem gesunden Menschenverstand schmackhaft zu machen." 1)

Unstrittig ist bei Hartmann die Schlichtheit der Form eine positive Manifestation. Der Reim,das höfische Reimpaar ist Prinzip der Harmonie,mehr noch: die Gotik erfährt das künstlerische Mittel des reinen Reims als Ausdruck des harmonischen Menschen. Im Hochmittelalter gibt es gar keine Prosa,während der Geist des Spätmittelalters sie dann geradezu fordert,da in ihm nicht mehr der Geist,sondern der Stoff regiert. Hartmanns ganzes Sprechen ist weit von der Prosa entfernt, ist (Schwietering!)"entwirklicht", ist keine Realitätssprache, hat einen ganz anderen Kontrastcharakter zur Prosa als das Alternationsprinzip der Franzosen. Die Einfachheit der Form antwortet auf die Gewagtheit des künstlerischen Problems,ist nicht etwa in vollem Umfang Spiegel eines geschlossenen höfischen Weltbildes,wie Heusler mein,wenn er die artistische Kunst des Mittelalters der des Germanentums gegenüberstellt und den Endreim aus der Art des Weltbildes zu erklären versucht.

Hartmann kommt zweifellos seine deutsch-französische Doppelbildung zugute,die der Klarheit und dem Rationalen dient. Aber es scheint sich für uns doch um mehr als eine Frage "dichterischer Glaubwürdigkeit" zu handeln,wie Schwietering es ausdrückt,oder um ein ordnendes und vereinfachendes "Schmackhaftmachen",nämlich um ein tiefes seelisches Bedürfnis,aus einem erlittenen epochalen und persönlichen Dilemma in letzte Reinheit vorzudringen,der eine geradezu heilsgeschichtliche Bedeutung,ein redemptorischer Charakter für und durch die Dichtung selbst zugemessen wird.

Diese persönliche tiefe Erschütterung,die sich in den Liedern, also in der lyrisch-direkten Ich-Aussage ganz offen zum Ausdruck bringt(MF 2o6,12 ff u.a.),ist es wohl auch,die sich hinter der Gregoriusdichtung verbirgt und sich in ihr zu einem Kunstwerk zu sublimieren vermag. Das "herze" ist hier als doppelköpfige Macht im Menschen apostrophiert,der Mensch muß sich ganz anders als bloß intellektuell mit den Gefahren auseinandersetzen. Der Weg von dem ringenden Prolog dieses Romans über den klassisch-getragenen Armen-Heinrich-Eingang zu dem schon beinahe formelhaft-aesthetischen Inweinprolog ist weit und deutet die Pole an,die das Werk dieses mittelalterlichen Dichters umspannt. Wird im

1)Schwietering, a.a.O.,153

"Gregorius" - korrespondierend mit der eigenen Lebenssituation Hartmanns - dem Leser etwas "zugemutet"(53),nicht provokativ, sondern durchaus in heilspädagogischer Intention, so spielt der Dichter im Iweinprolog eigentlich nur noch mit Formen,gibt den Iwein nahezu als "Unterhaltungslektüre" aus, obwohl es im ganzen Mittelalter kein l'art pour l'art gibt, sondern nur Ausgewogenheit einer aesthetisch-formalen und einer ideologischen Betrachtung. Jedenfalls paßt er sich Lesergeschmack und Leserwünschen geschmeidig an (soweit wir den Aussagen des Erzählers Glauben schenken dürfen,hinter denen sich allerdings Ironie,Gesellschaftskritik und nicht zuletzt Überwindung gerade eines traditionellen vom Leser gewünschten Artusromans verbergen). Ist es dem Gregoriusdichter eine geradezu existenzielle Notwendigkeit zu schreiben, gleichzeitig damit Buße abzuleisten,vorbildhaft einzuwirken, ein Exempel zu statuieren, so stellt der Iweinverfasser das Dichten als eine Beschäftigung für Mußestunden hin,"swenner sîne stunde niht baz bewenden kunde"(23-4):

> "Er dichtet nur in den Mußestunden. Es ist ihm selbstverständlich,daß er zunächst seine ritterlichen Pflichten erfüllt. Das bedeutet nicht,daß Hartmann darum verächtlich auf seine Dichtung herabschaue,sondern nur, daß das Mittelalter noch nicht die Selbstherrlichkeit der Kunst kennt und niemand irgendein Ansehen vor Gott oder den Menschen erlangen kann,der nicht die Pflichten seines Standes ernst nimmt.Ein Berufskünstlertum gibt es noch nicht." 1)

Zwischen diesen beiden Grundhaltungen tun sich fast unüberbrückbare Klüfte auf. Es erweist sich allerdings bei näherem Hinschaun und gründlicher Interpretation des "Iwein",daß diese Ankündigungen mehr oder weniger bloß das Gewicht ironischer Verstellung eines wahren und tiefen Anliegens haben, der "Iwein" keineswegs etwa ein oberflächliches Unterhaltungswerk nach dem Geschmack des Publikums ist. Hartmann hält sich selbst im "Iwein" nicht an literarische Traditionen:

> "Hartmann beginnt seine Erzählung nicht wie spätere Dichter zu tun pflegen,mit Klagen über den Verfall der Kunst,über stumpfsinnige Zeitgenossen oder übel wollende Kunstrichter. Erfüllt von dem Eindrucke,den die Idee seines Werkes auf ihn macht,und den die Darstellung dieser Idee auch auf andere machen soll,läßt er sogleich das Ziel der Dichtung in vollem Lichte erscheinen..."2)

Aus diesem Verzicht der Kritik und des Vergleichens mit Zeit-

1)E.Görlach,a.a.O.45
2)HvA:Iwein,Hg.Benecke/Lachmann,Berlin 1959^{2}:Anm.Lachmann

genossen spricht Hartmanns große Bescheidenheit und seine Ambitionslosigkeit im Artistischen. Er sieht sich nicht wie Gottfried als "Meister der Sprache",sein Selbstgefühl und Stolz messen sich nicht im Gegenüber mit Kunst,sondern er sieht seinen Auftrag im Menschlichen eher,im kollektiven Ideal des Helfens und Einstehens für den Nächsten als im Kräftemessen auf rein künstlerischer Ebene. Da dies selbst im "Iwein",Hartmanns vielleicht in formaler Hinsicht perfektestem Roman der Fall ist,in dem sich der Dichter bis in die Distanz der Kritik und Ironie (allerdings nicht an der Kunst,sondern an ihrem Gegenstande und so nur indirekt an Kunstformen,die diesen Gegenstand anders darstellen)begibt,erhellt ohne weiteres,daß es ihm um Literatur nicht als aesthetisches Absolutum geht,sondern um eine andere Auffassung von Kunst als Reflektor eines Weltbildes,einer Haltung zur Welt,die es jedoch nicht bei einer statischen Bestandaufnahme beläßt,sondern immanent die Dynamik möglicher Wege,möglicher Hilfe schon miteinschließt.Dies Weltbild wird nicht in seiner Spiegelung bei anderen Dichtern gebrochen,da es sich nicht auf einen schmalen Sektor der Kunst verwiesen sieht,sondern noch weite Bogen in eine Daseinserfahrung als Totalität hineinspannt, in der Kunst kein "aesthetisch autonomes Gebilde"[1] ist,sondern Teil eines eigentlich Unteilbaren und nur hypothetisch herausezierbar.Gleichwohl ist daraus nicht zu folgern,Hartmanns künstlerische Leistung sei nicht von einer bis ans Artistische grenzenden Formbeherrschung und Formausprägung.

Form ist jedoch nicht nur Sprache,nicht nur Vers,Reim,sondern auch Gliederung,Struktur,Anordnung. Die ersten Vorstöße in das dunkle und unerforschte Gebiet mittelalterlicher Kunstarchitektur hat man eben im Hinblick auf eine solche Struktur,Gliederung gemacht. Seit man dort Zahlenverhältnisse,Proportionen,ganz bestimmte Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten einer uns beinahe verwirrenden handwerklichen Tektonik(nie jedoch rein handwerklich, sondern stets auf uns noch weitgehend verschlossenen Symboliken fußend,die sich aus dem Bereich des Religiösen speisen)entdeckt hat,ist man nicht müßig gewesen,weite Bögen zu spannen,da man in der Dichtung,in der Musik,in der bildenden Kunst immer wieder die Gesetze festgefügter Symmetrien und Proportionen ablesen konnte:

1)Weber, a.a.O.S.18

> "Das Mittelalter besaß aber einen Ersatz für moderne Kompositionstechnik in einem ganz anderen Prinzip,das ich als Zahlenkomposition bezeichne... Richard M. Meyer ... hat den Begriff der "typischen" Zahlen geprägt,die nach den Kulturen verschieden sind... Die Bibelallegorese ergründete die "mystischen" Zahlen der Bibel." 1)

Was E.R. Curtius jedoch nicht als spezifisches Kunstmittel einer Epoche ansieht,die wir die "Gotik" nennen,was er auf ein der Antike unmittelbar verbundenes "Mittelalter" bezieht,wird bereits in Guardinis Begrifflichkeit eingeschränkt auf ein christliches Mittelalter,das sich im weitesten Sinne mit der von uns ins Auge gefaßten Epoche deckt:

> "Das Ganze findet seinen Ausdruck in den Synthesen mittelalterlicher Erkenntnisarbeit,den Summen,in denen sich Theologie und Philosophie,Gesellschafts- und Lebenslehre verbinden. Sie bilden mächtige Konstruktionen, welche den neuzeitlichen Geist so lange fremd anmuten, bis er begriffen hat,was sie zutiefst wollen: nicht die Unbekanntheit der Welt empirisch erforschen,oder deren Tatsachen mit rationaler Methode aufhellen,sondern einerseits aus dem Inhalt der Offenbarung,andererseits aus den Prinzipien und Einsichten antiker Philosophie heraus "Welt" bauen. Sie enthalten aus Gedanken errichtete Welt; ein Ganzes,dessen unendliche Differenzierung und großartige Einheit mit dem Bilde der Kathedrale verglichen werden kann, in welcher alles außer dem nächst-wirklichen auch einen symbolischen Charakter hat und dem Menschen ein religiöses Leben und Schauen ermöglicht ." 2)

Guardini nennt das hier Gesagte selbst "überspitzt und auf den Gesichtspunkt dieser Überlegung hin" gerichtet. Es erweitert den Standpunkt von Curtius um die Spanne eines solchen grundlegenden Symbols: die in den "Summen"(der Romanik) errichtete "Welt" wird dem Bild der "Kathedrale" verglichen; und was im Mittelalter die Kathedrale bedeutet,bedarf keiner weiteren Erläuterung. Was nun hier vorbereitet und untersucht wurde, kann zu einem nächsten Schritt führen,der Anwendung Auf Hartmann von Aue und seine Dichtung.Stellen wir die Analogie zum Kirchenbau und seiner Symbolik zur Seite,um uns noch einmal der Zahlenverhältnisse und ihrer Herkunft aus dem Religiösen zu erinnern.Sie spiegeln Form und Ordnung eines Kosmos in die ihrem Inhalt nach streckenweise dämonischen Zusammenhänge der Gregoriusdichtung hinein. Es ist also gar nicht abwegig,diese nahezu mathematischen Kategorien

---

1)E.R.Curtius,Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,Bern 1954,S.493-3
2)Romano Guardini,Das Ende der Neuzeit,Würzburg 195o,S.24

mittelalterlicher Schöpfungsprozesse auf Hartmann anzuwenden, wie man das auch tatsächlich getan hat. Wir stützen uns dabei hauptsächlich auf die wichtige Arbeit von Hans Eggers:"Symmetrie und Proportion epischen Erzählens,Studien zur Kunstform Hartmanns von Aue"[1]. So wenig es nun unsere Absicht ist,in diesen Bahnen weiterzuforschen,so bedeutsam sind doch gerade die Ergebnisse von Eggers(auf dem weiteren und allgemeineren Hintergrund von Curtius) für unsere Arbeitshypothese,von der wir ausgehen. Es handelt sich, wie aus Eggers Arbeit klar erhellt,ganz eindeutig um ein bewußtes und rational durchdachtes und durchkonstruiertes Kunstschaffen,um Bauformen,die mit dem Epitheton "naiv" keineswegs zu erfassen sind[2]:

> "Nicht in freiem,nur von der Intuition bestimmtem Schaffen sind die großen Dichtungen des Mittelalters entstanden,sondern in sehr bewußter,streng handwerksmäßiger Kunstübung. Wir wissen heute,daß die Wahl des leichten und schweren Stils,die Anwendung rhetorischer Tropen und Figuren,daß auch einzelne Bestandteile der Dichtung,wie Schilderungen und Darstellungen,Monologe und Dialoge und anderes,ganz bestimmten Gesetzmäßigkeiten unterlagen,die von den Dichtern gewissenhaft verfolgt wurden." 3)

Unser Interesse für diese Untersuchung kann sich nicht weiter bei den Formen mittelalterlicher Kunstarchitektur aufhalten,deren Handhabung nur gleichsam als Fundament dienen und die These einer bewußten künstlerischen Gestaltung begründen sollte. Die Erzählhaltung aber setzt ein solches bewußtes Verhältnis des Künstlers zur Kunst voraus,das wird im Vergleich mit dem hervorgehen,was wir "Darstellhaltung" nennen. Sind auch die Fragen nach dem mittelalterlichen Künstlerbewußtsein noch weitgehend ungeklärt,ist man auch auf weite Strecken gezwungen,rein hypothetisch zu arbeiten,so muß doch gerade aus der Untersuchung der Erzählhaltung in zwei verschiedenen Bearbeitungen eines Stoffes ein Aufschluß gewonnen werden und Hypothesen ließen sich dann damit abstützen.Die Arbeiten von Eva Görlach[4] und W.Ohly[5] berühren sich zwar nur peripher mit unserer Themenstellung,stoßen

1)Stuttgart 1956
2)K.H.Halbach,Franzosentum und Deutschtum in höfischer Dichtung des Steuferzeitalters,in:Neue Deutsche Forschungen,Abt.dt.Ph.,7, Berlin 1939,S.131 spricht in einer allerdings ebenso abwegigen Weise von Chrétien und Hartmann als "naiver und sentiemtalischer" Dichtung,G.Müller(Gradualismus,a.a.O.)nennt Hartmanns Weltbild "eher realistisch als naiv".
3)Eggers,a.a.O.S.2 4)a.a.O. 5)a.a.O.

aber zu ähnlichen Ergebnissen vor und weisen in ähnliche Sichtwinkel wie den von uns vertretenen. Wenn wir E.Görlach hier zitieren,so geschieht das weniger in der Art einer Identifikation als um des Belegs für eine von der unseren unterschiedene Arbeitsweise. E.Görlach geht ausschließlich von den Selbstzeugnissen der mittelalterlichen Dichter aus und kommt dabei notwendig zu einem anderen Ergebnis als eine Untersuchung es zeitigen muß, die außer den in gewisser Hinsicht immer relativen "eigenen Aussagen" die Erzählhaltung der Dichter mitheranzieht,Hartmann von Aue kommt in dem Vergleich mit Wolfram und Gottfried bei Görlach einfach zu kurz:

> "Hartmann gibt außerdem noch an,daß er die Legenden gedichtet habe,um seine Sündenlast zu verringern und sich den Gebetslohn seiner Hörer zu erwerben.Dies sei der Grund,warum er seinen Namen nenne. Obwohl Hartmann sich seiner Gelehrsamkeit rühmt,ist er doch ohne jedes dichterische Selbstgefühl... Anders steht es mit Wolfram. Dieser verficht den Nörglern gegenüber die Berechtigung seiner Eigenart.Er weiß,daß er besser und interessanter erzählen kann als drei andere zusammen und sagt selbstbewußt:114,12:"ich bin Wolfram von Eschenbach unt kan ein teil mit sange". Gottfried aber schreibt nicht für die wisen,die Klugen und Aufnahmewilligen. Er hat seine eigene Gemeinde,der seine Dichtung zur "lipnar",zum Brot des Lebens wird: die der edelen herzen. Daß er auch ein ausgesprochenes dichterisches Selbstgefühl besitzt,geht schon daraus hervor,daß er nur einen kleinen Kreis für seiner Dichtung würdig hält.Aber auch der Gedanke an persönlichen Ruhm ist Gottfried nicht gleichgültig.Er ruft nach Art der antiken Dichter aus diesem Grunde die griechischen Gottheiten um Beistand,und das "lorschapelekin" zu gewinnen,erscheint ihm als leuchtendes Ziel." 1)

Die Differenzierung in einem an sich durchaus positiven und produktiven Vergleich der drei verschiedenen großen mittelalterlichen Dichterpersönlichkeiten übersieht allerdings den Ort der Aussage Hartmanns,besser: zieht ihn nicht genügend in Rechnung. In einer Krisendichtung,wie der "Gregorius" es ist,ist ein Selbstzeugnis relativ zu nehmen. Steht vor uns beispielsweise die Leistung des "Erec" durchaus fest und wird durch Hartmanns Selbstanklage nicht erschüttert,so ist andererseits eine Bußdichtung nicht das Feld,ein neues künstlerisches Selbstbewußtsein wachsen zu lassen wie es "Parzival" und "Tristan" ohne weiteres sind. Ohne Frage mißt Hartmann sein künstlerisches Schaffen im "Gregorius" mit sehr geringem Maß,zugleich aber wen-

1)E.Görlach,a.a.O.S.18o f

det er sich an die Kunst,an seine Dichtkunst ohne weitere Worte über diesen Schritt zu verlieren,und seine eigentümliche Gestaltungsweise(wir denken an das später zu behandelnde Mittel der Epithetastruktur beispielsweise) kommt innerhalb dieses Werkes,in dem der Dichter sich so hintan stellt,zu einem Höhepunkt.

> "Die Frage nach dem Bewußtheitsgrad dichterischer Formung im Mittelalter ist ihnedies heikel und nie mit Sicherheit zu beantworten. Der betont unverbindliche und allgemein gehaltene Prolog des "Iwein" gibt uns keinerlei Anhalt; und mit dem Verlust des Anfangs beim Erecroman ist uns auch jede eventuelle theoretische Äußerung des Dichters über den Grundgedanken des Werkes verloren" 1).

Die Methode Görlachs wird von hier aus noch einmal als gefährlich beleuchtet,da sie sich auf dem schmalen Grat nur recht dürftiger Anhaltspunkte bewegt. Ohne den Wert der Selbstaussage bei Hartmann also zu unterschätzen (und wir haben ihn selbst zum Bilde des Dichters herangezogen,da es sich hier wirklich um persönliches Gut und nicht um Topologisches handelt),bleibt als Resultat,daß es unbedingt der Hinzuziehung weiteren Materials bedarf. Görlach selbst scheint das zu sehen und so erklärt sich auch die vorsichtige Weise,in der sie Schlüsse allgemeinen Charakters zieht.Sie vermißt in Hartmanns Werken ein offenes Bekenntnis zur eigenen Kunst,eine Refelxion über den eigenen Stil[2],die "persönliche Note und Eigenart"[3],wie sie in Wolframs "Willehalm" beispielsweise durchaus nachzuweisen sind. Der"Gregorius" bietet sich nun geradezu an für eine Untersuchung,die über das Material der Selbstzeugnisse des Dichters hinausgeht, da sich in ihm künstlerische Darbietung und dahinterstehender persönlicher Impuls treffen. Was im "Armen Heinrich" und im "Iwein" völlig zurücktritt,die vom dichterischen Ich ausgehende und ins Rollen gebrachte Problematik,entfaltet sich hier voll und in einer ebenso einmaligen wie exemplarischen Weise. Hat auch die Arme-Heinrich-Dichtung Anlaß gegeben zu den verschiedensten Vermutungen und Hypothesen über Hartmanns Herkunft und Stand,in denen man seiner recht vagen Biographie näherzukommen versuchte,so ist es doch vielmehr der "Gregorius",der nicht nur am meisten herzugeben verspricht für eine tatsächliche Verbin-

1)W.Ohly,a.a.O.S.139 ff
2)Görlach,a.a.O.S.91
3)l.c.92

dung von Leben und Kunst Hartmanns(um es so zu vereinfachen), sondern der auch geradezu die exemplarische Gestaltungsweise für das Gesamtwerk Hartmanns praeformiert hat,von dem man eine einheitliche und gemeinsame Struktur hat abziehen und erweisen können[1]. Der unverkennbare,sich in allen Werken widerspiegelnde Charakter,den der Gregoriusroman vorgeprägt hat(und den der "Erec" in analoger Weise bereits aufweist),wird von W.Ohly die "heilsgeschichtliche Struktur" der Werke Hartmanns genannt. Allein von dieser Struktur her scheint jede ausdrückliche künstlerische Selbstwertung und-behauptung verwehrt,scheint ein Verzicht auf jede Ambition im Literarischen postuliert,eine Rückkehr oder Entwicklung ins rein Aestethische verstellt. Die Selbstsicht Hartmanns schafft sich jedoch auf andere Weise Geltung als im kommentierenden Wort,sie gewinnt ihren vollen Ausdruck in der Erzählhaltung Hartmanns, sie wird reflektiert in einer brillianten und bis ins Letzte durchgefeilten Form,der "Gregorius" trägt die Rechtfertigung des dichterischen Selbstbewußtseins in sich selbst,es braucht nicht durch Hartmann von außen hineingetragen werden. In einer Art Außenstellung könnte das Bewußtsein der eigenen Wertigkeit,das schließlich die ganze Generation Hartmanns prägt und das er im "Gregorius" zugleich darstellt,keine bruchlose Einheit eingehen mit dem Thema einer - dem Stoff nach als Bußwerk zu bezeichnenden - Dichtung.

> "Wir sehen,daß die heilsgeschichtliche Struktur nicht schon in Hartmanns Vorlagen enthalten war; vielmehr nimmt er einschneidende Änderungen vor,um die Struktur seinen Stoffen zugrunde legen zu können. Die Umstrukturierung seiner Epen nach dem Muster des allegorisch ausgedeuteten Samaritergleichnisses ist sein Werk. Ohne die Vorgänge der äußeren Handlung seiner Vorlagen wesentlich anzutasten,hat er die inneren Vorgänge in seinen Helden im Sinne jenes Gleichnisses der Heilsgeschichte umgestaltet." 2)

> "Die Erkenntnis der strukturellen Einheit des epischen Gesamtwerks Hartmanns nimmt der Frage der inneren Chronologie viel von ihrer Anstößigkeit und läßt die scheinbar doppelte Kluft zwischen den Artusromanen und den Legenden weniger tief erscheinen." 3)

Von zwei Angriffspunkten,der äußeren und der inneren,der verstechnisch-zahlentektonischen und der seelisch vertiefenden Schaffensweise her ist man Hartmann und seinem künstlerischen

---

1)Wenn wir Ohly hierin zunächst ohne Einwand folgen
2)W.Ohly,a.a.O.S.142
3)l.c. 143

Werk bereits sehr nahe gekommen. Wenn wir den dritten Weg beschreiten,der Erzählhaltung in Hartmanns "Gregorius" nachgehen, so spannt er sich zeitweise geradezu zwischen den beiden Polen, die wir genannt haben.

Die Polarität von Außen und Innen bei Hartmann und seiner künstlerischen Darbietung,die allerdings keine echte Polarität bleibt, sondern zur Synthese geführt wird,ist bereits von dem Zeitgenossen Gottfried erkannt und benannt worden:

"Hartmann der Ouwaere
ahi,wie der diu maere
beid uzen unde innen
mit worten und mit sinnen
durchverwet und durchzieret!
wie er mit rede figieret
der aventiure meine!
wie luter und wie reine
siniu christallinen wortelin
beidiu sint und iemer müezen sin!
si koment den man mit siten an,
si tuont sich nahen zuo dem man
und liebent rehtem muote.
swer guote rede ze guote
und ouch ze rehte kan verstan,
der muoz dem Ouwaere lan
sin schapel und sin lorzwi

Gottfried gesteht in neidloser Bewunderung Hartmann das zu,was er sich selbst als Zeichen dichterischen Ruhms und Lohns wünscht. Das vielgenannte Tristanzitat [1] aus der Literaturrevue Gottfrieds hat über unserem Kapitel eine durchaus legitime Stellung. Wir finden hier dichterisch und metaphorisch umkleidet,was wir zu erweisen suchen,daß Hartmann es versteht,ideellen Gehalt,"heilsgeschichtliche Struktur"("guote rede ze guote und ouch ze rehte") und künstlerisch-artistische Darbietung zu wohlbalancierter Harmonie zu verschmelzen. Es bestätigt sich darin auch die ganz verschiedene Ausgangsbasis von W.Ohly und Eggers in ihrer Berechtigung; gehen die beiden Arbeiten allerdings je einen anderen Weg,so hat doch bereits Gottfried die Ergebnisse beider Untersuchungen vorweggenommen. Für ihn stehen Form und Inhalt bei Hartmann in vollem Einklang,Worte und Sinngehalte spiegeln sich ineinander,künstlerische Gestaltung und ornamentaler Schmuck sind immer auf das Bedeutungshafte bezogen und führen kein sinnentleertes Eigendasein,der Sinn und die Idee aber stehen auch nie

1)Tristan 4621 ff

abstrakt,dogmatisch da,sondern sind umkleidet von der hohen Zierde sprachlicher Meisterschaft,"kristallenen Klarheit" und wohlbeherrschten Darbietung der Redefiguren. In einem wechselseitigen Verhältnis zwischen Dichter und Leser wird allerdings auch das Verständnis "ze guote unde ze rehte" postuliert,das meint,es handelt sich hier nicht um einen aesthetischen Genuß (der vermittelt werden soll),sondern um eine ethische Ausrichtung in der Darstellung eines vorbildlichen Lebensweges. Diese Grundbedingungen erhellen für das zeitgenössische Hartmannpublikum erst den tiefen Bedeutungswert dieser Dichtungen über die künstlerische Perfektion hinaus.

Es ist nun unsere Aufgabe zu zeigen, wie sich die durchkonstruierte Form, die aesthetische Harmonie und der tiefreligiöse Grundsinn immer wieder in der Erzählhaltung treffen und sich aus ihr heraus manifestieren.

Zwar handelt es sich bei Hartmanns "Gregorius" um eine Dichtung, die wesentlich in die geistliche Problematik eingespannt ist,wir sind jedoch nicht der Ansicht,daß der Ausdruck "geistliche Dichtung" bereits das Charakteristische trifft,was dieses Erzählwerk Hartmanns kennzeichnet. Vielmehr bewegt es sich innerhalb einer Polarität,die wir in vorsichtiger Terminologie und in Anlehnung an J.Schwietering [1] zunächst eine "Berührung des Artusromans mit der Legende" nennen möchten, oder sogar: eine Berührung des Artusromans mit der Welt der Legende, um alle gattungsmäßige Festgelegtheit für einen Augenblick noch auszuschalten. Ein solcher Ausgangspunkt kann allerdings keineswegs mehr zu der alten Einordnung unter den Begriff der "Legende" zurückführen[2], auch die Erweiterung und Behelfslösung einer "höfischen Legende"[3] wird unter diesem Gesichtswinkel unzulänglich. Eine Vielfalt von Bezeichnungen und Einordnungen stellt sich ein,für die eine gewisse Chronologie der Forschungsentwicklung zwar hin und wieder charakteristisch aber durchaus nicht verpflichtend ist. Man hat den "Gregorius" in der älteren wie in der neueren Forschung eine "Legende" genannt,Ehrismann dagegen spricht in einer wohl ziem-

1)J.Schwietering,Die deutsche Dichtung des MA,a.a.O.S.156
2)Wapnewski,a.a.O.S.76 gebraucht diesen Begriff,in dem sich alte Forschungsmeinungen résumieren,die im Einzelnen aufzuzählen müßig ist.
3)Wapnewski, a.a.O.76:Auch dieser Begriff geht nicht auf W. selbst zurück,sondern auf die ältere Forschung.

lich einmaligen Terminologie von den "beiden Novellen Hartmanns"[1] und meint damit "Gregorius" und "Armen Heinrich". Um einen ebenfalls archaischen Rest klassisch-philologischer Forschung handelt es sich bei der Einordnung hochmittelalterlicher Werke als "Versepen". Es hat im Hochmittelalter nur zwei Großformen gegeben,den Versroman (um den es sich hier dreht) und die Liedkunst. Steht der Straßburger Alexander beispielsweise noch in der Tradition des sogenannten hellenistischen Romans (wie fragwürdig das auch durch eine nicht mitübernommene Sakralstruktur sein mag),hat mit ihm der geschichtsbedingte Roman angefangen,so gewinnt im Hochmittelalter dann der geschichtslose Roman,der Artusroman die Oberhand. Er formt eine eigene Idee, den Aufbruch des Rittertums zu einem eigenen Weg,der inneren Vollendung des Menschen auf dieser Welt. Damit ist dem Einwand vorgebeugt,daß es sich hier im Grunde noch um alte Formen handele und der Roman erst mit der eigentlichen Neuprägung,erst mit Jörg Wickram einsetze. Selbst bei einer weitgehenden Abhängigkeit Hartmanns von Chrétien hat man doch eine völlige Umstrukturierung zu einer neuen inneren(und damit auch äußeren) Form festgestellt.Diese neue Form dürfte sich mindestens als eine Vorform des Romans(um die Unstimmigkeit eines gemeinsamen Begriffs für zwei immerhin so unterschiedliche Erscheinungen wie den mittelalterlichen und den modernen Roman zu vermeiden) ansprechen lassen,mit einer solchen Terminologie wissen wir uns durchaus auf dem sicheren Boden einer Forschungstradition. Der Begriff dürfte ganz im Sinne Burdachs[2],Schirokauers[3](dem wir in diesem Punkte auch folgen) und Hermann Schneiders[4] sein,der den "Gregorius" sogar einen "Weltanschauungsroman" heißt. Mit dem gleichen Recht könnte man ihn freilich "Entwicklungsroman" nennen,wenngleich der Romanform des "Gregorius" stark legendäre Züge anhaften und anzuspüren sind. Es liegt jedoch ein so komplexes Erzählwerk von

1)G.Ehrismann,Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems,in: ZfdA, 51.Bd,H.3/4,Berlin,1919 und den gleichen Terminus verwendet H.Kuhn,Hartmann von Aue als Dichter, in:Der Deutschunterricht H.2,Stuttgart 1953, S.20 (Ehrismann,l.c.S.2o9)
2)K.Burdach,Vorspiel,in:DV Buchreihe,Bd.I,Halle 1925 S.1o1 ff über den "mittelalterlichen Roman"
3)A.Schirokauer, Germanistische Studien, Hamburg 1957: S.15o ff Bedeutungswandel des Roman (194o)
4) Hermann Schneider, Parzival-Studien, München, 1947 S.11

höchst subtiler Psychologie[1] vor, das eine Skala vom einfachen legendären Motiv bis zur diffizilsten Seelenzergliederung durchzuspielen weiß, daß man hier ohne Weiteres berechtigt ist, von einer Vorstufe des Romans zu sprechen, auch wenn alle diese Gattungsbezeichnungen für das Mittelalter immer noch schwanken und wir uns der Fragwürdigkeit einer allerletzten Stimmigkeit bewußt bleiben. Der Klarheit halber wird der nun so als "Vorform" eingeschränkte Begriff des Romans fortan in der Arbeit unkommentiert gebraucht und denkt die Vorbehalte nicht mehr mit.

Unsere Dichtung baut sich auf in Prolog, Hauptstück und Epilog. Da ist nun bereits eine erste Abgrenzung zu vollziehen. Wenn wir einen "Urtypus" der Legende ansetzen wollten (so suspekt auch immer die "Urformen" sein mögen), so hätte dieser unserer Ansicht nach ein Gesicht, das von dieser Form völlig abweichen müßte. Es wäre prologlos, epiloglos und ohne die Einschübe dichterischer Aussage zu denken. Wir finden diese Konstruktion bestätigt in den "Legenden" der Gesta Romanorum, die den bloßen fiktiven Erzähleinsatz bringen, eine Dichterpersönlichkeit hinter dem Erzählten nie durchscheinen oder ahnen lassen. "Einst herrschte der kluge König Markus, der nur einen einzigen Sohn und eine einzige Tochter hatte...", so beginnt diese Gregoriusversion[2].

Wenn man sich in der etwa mit Hartmann zeitgenössischen Dichtung umsieht, so hat sich das Bild des "Legendentypus" (nicht seines, sondern des zeitgenössischen) zwar dahin gewandelt, daß es Prologe und Epiloge gibt, aber von einem Prolog im Sinne des Gregoriusprologs kann nicht die Rede sein, sei es nun, daß man das Annolied heranzieht, das doch stark vitenhaften Charakter trägt, seien es die Legenden der Kaiserchronik[3] wie etwa die Silvesterlegende, die nur wie "Crescentia" und "Faustinian" den erzählerischen Auftakt der Berufung auf "diu buoch" kennt, oder seien es "Crescentia" und Servatius" (nun vom Gehaltlichen nahe an den "Gregorius" gerückt, denn auch in ihnen geht es um das Durchlaufen eines Heils- und Prüfungsweges), so begegnen wir doch immer nur der reinen Darstellhaltung, nicht dem vergleichsweise "persönlichen" Dichterprolog. Die Länge und Ausführlichkeit des Servatiuseingangs kann

1) Rainer Gruenter, Über den Einfluß des genus iudicale auf den höfischen Redestil, in: DV 26, 1952, S. 49-57 versucht das rein vom Iuristischen her zu deuten.
2) Gesta Romanorum, Übers. J.Th. Gräße, Leipzig, o.J.
3) E.F. Ohly, Sage und Legende in der Kaiserchronik, Münster 194o

nicht darüber hinwegtäuschen,daß er nur eine Summe von biblischen und geistlichen Anspielungen gibt,verbunden durch einen rhetorischen,teils lateinischen Formel-und Bildschatz und daß hier keineswegs ein einzelnes Gleichnis in einem wirklichen Bezug zu der Heilsstruktur der ganzen Dichtung steht oder als symbolisch empfunden wird. Während es sich in dem etwa mit "Gregorius" gleichzeitig entstandenen "Servatius" ("Gregorius":1185; "Servatius":1183-9o) primär um eine Gelehrten-und Bildungsdichtung handelt,wenngleich sie gerade die "ongelérten lûde" anzusprechen vorgibt und sich selbst auf einer Stufe mit ihnen gegen den "gelérden" Servatius abzusetzen sucht (topologisch natürlich),so steht der "Gregorius" trotz seines durchaus gelehrten Charakters außerhalb dieser Problematik und Gebundenheit eindeutig in freier Auseinandersetzung mit dem theologischen Gut der Zeit. Das wirkt sich bis ins Formale aus,wird reflektiert in der äußeren Gestalt der Dichtung.

Ein letztes vergleichendes Beispiel zieht Konrads von Würzburg Silvesterlegende heran[1]. Diese verhältnismäßig frühe Legende (man hat hier nie eine andere Gattungsbezeichnung verwendet) des höfischen Epigonen zeigt,wie diese Form bereits abgesunken ist; Der Prolog zu dieser Dichtung bewegt sich in überladener Metaphorik und abgebrauchtem Formelschatz,wenngleich für die Autobiographie Konrads Wesentlicheres,weil Privateres erschlossen werden kann an Fakten als für die Hartmanns aus seinem Werk (u.a. durch die Nennung des Auftraggebers Luitolt von Roetenlein[2]).Diese Silvesterlegende ist,wie klar zum Ausdruck kommt, eine bloße Übersetzungsarbeit[3],die Rezeption vollzieht sich in reiner Darstellhaltung,Konrad bleibt eng an der Vorlage,ohne ein "diuten" des Stoffes zu leisten. Er kopiert geradezu "Wortlaut und Satzbau[4]in "sklavischer Abhängigkeit von der Quelle"[5]. Seine "Armut in Metaphern und Bildern,sein geringer Wechsel in der Auswahl der schmückenden Beiwörter,zahlreiche Berufungen auf die heilige Schrift,reichliche Verwendung von Füllwörtern und Bekräftigungsformeln"[6] schließen den Terminus der Erzählhaltung

1)nach P.Gereke(Hg.der Legenden I-III,1925 ff) 1258-6o und als Spätjaht 1274
2)Silvesterlegende,a.a.O.V.8o f und 5213
3)vgl.Arbeit von Prochnow,zitiert bei Gereke,a.a.O.
4)l.c. Gerekeeinleitung
5)vgl.Arbeit von Janson,zitiert bei Gereke,a.a.O.
6)vgl.Gereke,Einleitung S.VII,a.a.O.

für Konrad aus. Sein Erzählimpetus ist auch ein völlig anderer als der Hartmanns. Nennt Hartmann sein Werk durchaus "starc ze hoerenne",so kann Konrad davon sprechen "daz man es billîche unde wol merken unde hoeren sol"(99f),weil es sich um eine Auftragsdichtung mit offensichtlich feststehenden Programm handelt, während Hartmann aus eigenen und seelisch tief verankerten Motiven schreibt in vollem Einklang zwischen seiner eigenen Situation und der seiner Dichtung.

Fassen wir aber zusammen: der von den Viten herkommende Legendentypus bedingt Objektivierung,Stilisierung wegen der Vorbildlichkeit,die sich in ganz bestimmten traditionellen Ordnungen gibt und über keinen eigenen Spielraum verfügt,der einen dahinterstehenden Dichter miteinbezüge. Eine solche Form gehört ihrem Charakter nach noch der Romanik und ihrem Geist an,wenngleich sie sich zeitlich teilweise mit Hartmanns Dichtungsdaten überschneidet,teilweise noch später liegt. Es war die Romanik,die diesen Verzicht auf das Persönliche,auf die Dichterpersönlichkeit leistete,die ein eigenes Werden,einen Aufbruch zu einer Eigengesetzlichkeit gar nicht aufkommen ließ. In der "Legende", wie wir sie hier in einigen Beispielen gezeigt haben,inheritiert sich der Geist der Romanik,teilweise in wirklicher innerer Parallelität(durch die gemeinsame rein geistliche Ausrichtung),teils in tradierter und schon epigonenhafter Übernahme,die bis an die Grenzen der Sinnentleerung und des Automatismus führt. Die reine Darstellhaltung (wie sie dem Geist der Romanik enspricht) manifestiert sich nicht nur in einem Verzicht auf das Persönliche, in einer Anlehnung an bestimmte,teilweise aus der Antike übernommene Strukturen und Stilfiguren,Topoi,sondern auch in ihrem Rückzug auf das Objektive,wie es sich in den langen Disputationen äußert(Silvester,Faustinian),in dem Sicheinfügen in feste Denkschemata und geläufige Gesetzmäßigkeiten. Im Unterschied zu dieser Darstellhaltung bricht sich bei Hartmann als einem der ersten mittelalterlichen deutschen Epiker die Erzählhaltung Bahn. Die anonyme und ideologisch fixierte und unbewegliche Darstellung herrscht nicht mehr,das Erzählte wird in einem ganz neuen Aufbruch als Erzähltes begriffen und bewußt dargeboten. Mit einer Eigenkraft des dichterischen Wortes(während in der Romanik nur das biblische Wort Geltung besaß) entwickelt sich eine Autorenrolle,über deren Selbstbegriff bereits gehandelt wurde,so

ungesichert er auch noch ist.

> "Das Verhältnis des Dichters zum Stoff wird jetzt ein total anderes.Subjektive Elemente,Reflexionen, Paränese brechen stark hervor." 1)

Hartmanns Blick ist nicht darauf gerichtet,wie man ihn literarisch beurteilt,er faßt vielmehr (das Formelhafte und Topologische gibt hierüber Aufschluß) ein anderes Gegenüber ins Auge. Immer,wenn die Fürbitte des Lesers und Gottes Hilfe ihm ein Anliegen ist, so steht hinter diesen Fürbitte-und Bescheidenheitstopoi ein echter erlebter Inhalt. Die mittelalterliche Dichtung und ein Dichter wie Hartmann empfangen ihre Stärkung nie allein aus einer aesthetischen Geltung vor einem menschlichen Publikum, sondern immer zugleich auch aus dem Kommunizieren mit Gott,das als Legitimation dient,wenngleich es nicht wie in der Romanik einziges Anliegen ist. Was wir nur festhalten wollen ist, daß Hartmanns Dichtung keine autonome,sich gegen andere Bereiche abschließende Kunstübung aus Ehrgeiz oder literarischer Zielstrebigkeit darstellt,sondern bezogen ist,Teil eines sich gradualistisch aufstufenden Weltbildes und Weltbildens. Die Selbsteinschätzung des Dichters weiß sich in hohem Maße der göttlichen Hilfe verpflichtet und nur durch sie in den Stand gesetzt,seinen Mitmenschen durch das Medium der Kunst mit Rat und Hilfe zur Seite zu stehen. War das Wort der Romanik in seinem eigentlichen Kern immer nur Dialog mit Gott,sei es nun in Anruf,Bitte,Klage oder Preis und Dank,so hat sich in der Gotik der Kreis der Gesprächsteilnehmer erweitert,die Kunst ist jetzt wirklich Gespräch mit einem Publikum,Gespräch eines persönlichen Autors mit einem Publikum. Darin unterscheidet sich die höfische Erzählweise von der "sakralen" Legendendarstellung,in der es keinen Autor zu geben scheint,worüber auch die stellenweise Nennung eines solchen und seines Auftraggebers nicht hinwegzutäuschen vermag. Das Fühlbarwerden eines Autors kann sich in Anfangsstadien auf eine gewisse Ausrichtung und Lenkung des Ganzen beschränken,die sehr bald einen Kommentar dieser Lenkung und teleologischen Erzählweise mit einschließt,auf späteren Stufen dann "erzählfremde Elemente" mithineinnimmt,das heißt: Bezüge schafft zu dem"Außerliterarischen"(sofern es ein solches innerhalb der Dichtung gibt), dem Fundament,das mit der Persönlichkeit eines Dichters einge-

1)Burdach,a.a.O.S.1o7

führt ist. Im "klassischen Bau" wird dabei nie ein Bruch zwischen Erzähler-und Fiktionspassagen auftreten; das Erzählen ist noch keine Selbstreflexion,kein literarisches Problem als solches für den mittelalterlichen Dichter,sondern eine Haltung zu Gott(eine Ausnahme bildet da freilich Gottfried,der sich als in seiner Schaffenskraft abhängig von der Resonanz eines Publikums bekannt und den Begriff der "boni homini" ins rein Aesthetische wendet. Freilich sieht auch er in der Kunst kein billiges Genußmittel: "ein ander werld die meine ich"; er schafft sich jedoch seine eigene Welt,eine Welt der Verschlungenheit von Freude und Trauer).

Wie sich in der Entwicklung diese Verhaltensweisen umkehren, wird das andere Beispiel der Erzählhaltung "am gleichen Stoff", wird Thomas Manns "Erwählter" zeigen.

Für Hartmann gibt es keine verdeckten Ambitionen,er schreibt linear,geradlinig,aufrichtig,das heißt nicht,daß er auf Symbole und Bildsprache verzichtet,heißt nicht"primitiv" oder "naiv", denn es handelt sich um eine ganz bewußte künstlerische Form der Schlichtheit,sondern nur,daß Linearität und Funktionalität, wie wir sie im "Gregorius" aufzuzeigen haben werden,Merkmale einer sich nicht in der erzählerischen Ambition brechenden Einstellung zum Dichten sind.

> "1.Das neue Dichten erstellt nicht eine dichterische Scheinwelt (wie etwa die des Artushofes oder die der hohen Minne),sondern die 'wârheit',die Wirklichkeit des göttlichen Handelns in der Welt.-
> 2.Das Werk der Wahrheit wird gedichtet aus dem Willen Gottes.-
> 3.Das Werk ist eine Buße,indem es Buße predigt.Oder besser:Indem das Werk Buße ist und Buße predigt,geschieht Gottes Wille. Gewiß,auch diese Stelle ist ein Topos,aber das beweist nichts gegen die persönliche Echtheit der hier ausgesprochenen Absicht." 1)

Wenn Hartmann diesen Stoff,den er nicht erfunden hat,aufnimmt, so meint das nicht wie bei unserer modernen Rezeption,daß die Vorlage als "unzulänglich" empfunden wird,daß eine Kunstübung zu Ehren des "Wie" der Erzählung veranstaltet werden soll,sondern um eine andere Art der Umformung. Diese Umformung nennt Hartmann selbst "diuten",interpretierendes Erzählen. W.Ohly sprach von der "Umstrukturierung" zugunsten einer "Heilsstruktur",die Hartmann vornimmt. Eine solche Veränderung erwächst jedoch keineswegs aus einer negativen Kritik an Stoff,Vorlage,

1)W.Ohly,a.a.O.S.17

Autorität,sondern aus dem vorurteilsfreien Sichansprechenlassen durch Probleme,die Hartmann nun auf andere Weise brennend interessieren. Es kann also nicht von einem aesthetischen Verfeinerungswillen die Rede sein,sondern von einem Getroffenwerden durch den Stoff,wobei das Originalitäts-oder Prioritätsproblem für das Mittelalter gar nicht zum Problem wird:

> "Was aber die Autorität angeht,so ist es nicht nur wohlfeil,sondern falsch,von "Unfreiheit" zu reden.Der Affekt dieses Urteils kommt aus dem Autonomie-Erlebnis der Neuzeit,das sich gegen die autoritäre Denkweise des Mittelalters durchgekämpft hat;aber auch aus dem Ressentiment der gleichen Neuzeit,welche weiß,daß in ihr die Revolution zum dauernden Zustand geworden ist.Da aber die Autorität ein Grundelement nicht nur des unmündigen, sondern jedes Menschenlebens,auch des reifsten ist;nicht nur eine Hilfe für den Schwachen,sondern wesenhafte Verkörperung von Hoheit,muß die Zerstörung der Autorität ihr Zerrbild,nämlich die Gewalt,erzeugen.Solange das Daseinsgefühl des mittelalterlichen Menschen einheitlich bleibt,empfindet er die Autorität nicht als Fessel,sondern als Beziehung zum Absoluten und als Standort im Irdischen.Sie gibt ihm die Möglichkeit,ein Ganzes von einer Größe des Stils,einer Intensität der Form und einer Vielfalt lebendiger Ordnungen aufzurichten,mit dem verglichen unser Dasein ihm wahrscheinlich als höchst primitiv erscheinen würde." 1)

Es war bereits in der Interpretation davon die Rede,daß der "Gregorius" auf ein persönliches erschütterndes Erlebnis des Dichters zurückgeht,auf den Tod des Lehnsherrn,oder jedenfalls auf die Erfahrung der Bedeutung ungesühnten Sterbens. Nimmt man dieses Wendepunkt-Erlebnis in Hartmanns Dasein als Anlaß an,[2] so folgert daraus,daß die Gregoriusdichtung vor dem Kreuzzug anzusetzen ist,eventuell nachher erst vollendet worden ist.Hartmann exemplifiziert ganz offensichtlich sein Problem an einem Erzählstoff. Er steht damit in einem umgekehrten Verhältnis zur Gregoriushandlung wie Thomas Mann,der das Problem des Erzählens als solches über den Umweg des Stoffes erläutert (um es einmal so zu

1)Guardini,a.a.O.34

2)Seit Schwietering (in seiner Arbeit über die"Demutsformel")geht es um die Frage"Handelt es sich wirklich um einen Widerruf der vorangegangenen Dichtung,oder hat man es mit einem nicht weiter beachtenswerten Klischee zu tun,eben einer Formel,wie sie Dichter gern am Eingang geistlicher Werke verwenden?Wenn man den von großer Intensität und heilspädagogischer Leidenschaft erfüllten Prolog liest,so hat man wenig Grund,die Selbstbezichtigung Hartmanns nicht völlig ernst zu nehmen."(Ohly,a.a.O.S.17)W.Ohly steht damit in Gegensatz zu Sparnaay II,73/Schieb 52/Ehrismann 192.-De Boor und Görlach dagegen sehen in ihr ein wirkliches Bekenntnis.

schematisieren). Die von allen anderen Hartmannschen Dichtungen abweichende ringende Form des Prologs läßt eine solche biographische Kausalität durchaus vermuten.
Es geht daher für Hartmann in einer doppelten Perspektive um "wârheit",nämlich um die Wahrheit und Wirklichkeit dessen,was durch die Autorität abgesichert ist,um den eigentlichen und rezipierten Gregoriusstoff,außerdem aber um die "wârheit" einer eigenen(und epochalen,wie immer wieder betont wurde) Erfahrung,die sich mit dem symbolischen Gehalt des Stoffes deckt,mit ihm identisch ist.
Es war bereits andeutungsweise von Linearität und Funktionalität als Strukturprinzipien die Rede,und es ist nun an der Zeit medias in res zu gehen und diese Frage im Einzelnen zu untersuchen.
Hat in der Armen-Heinrich-Dichtung die Namenlosigkeit aller Figuren bis auf Heinrich wahrscheinlich rein ständische Bedeutung (wenngleich diese Dichtung die ständischen Unterschiede nicht betont,sondern gerade zu überbrücken sucht von einem christlichen Verhalten her),so stellt die Namenlosigkeit der im "Gregorius" handelnden Personen nur den exemplarischen Charakter der Dichtung heraus,in der alle "Mitspieler" Gregorius nur Funktionen auf die Hauptgestalt hin,nur Relationen zu ihm darstellen.[1] "Die Gestalten seiner Erzählungen sollen als Beispiele wirken",heißt es bei Neumann[2].Der "Arme Heinrich" und der "Gregorius" stehen damit isoliert in Hartmanns Werk da,der sowohl für den "Erec" als auch für den "Iwein" die ganze Fülle der für den Artusroman charakteristischen Personen und benannten Personen kennt. Es mag mit dem Wesen der "legendären" Stoffe zusammenhängen,daß selbst (im "Armen Heinrich" und "Gregorius")die Namen der Hauptfiguren auf weite Strecken wieder aufgegeben werden zugunsten einer typisierenden und charakterisierenden Bezeichnung des Helden.[3] Diese Bezeichnungen sind in einem gradushaft aufeinander und auf die Situationen abgestimmten Bau ein Grundskelett der Dichtung. Wenn

1)Es spricht übrigens mit für unsere Theorie,daß der "Gregorius" bereits ein "Roman"sei ,wenn sich die Kategorien C.Lugowskis (Die Form der Individualität im Roman,Berlin 1932)in absolut bruchloser Analogie auf Hartmann von Aue übertragen lassen,die Lugowski für den Roman Jörg Wickrams prägt.Das Neue setzt eben nicht erst mit Wickram ein,es hat bereits mit Hartmann begonnen.
2)Neumann,a.a.O.S.30
3)De Boor,a.a.O.74(II):"Denn Gregorius ist keiner der geschichtlichen Namensträger auf dem päpstlichen Stuhl;er ist eine freie Erfindung und trägt den Namen Gregorius nur als Typus".

ein solcher Ansatz selbst im "Erec" schon versucht wird ("der wunderaere"[1]),so wird er doch nicht konsequent durchgeführt und dargeboten wie in den beiden genannten Dichtungen,in denen der Akzent viel mehr auf dem Exemplarischen als auf dem Handlungsmäßigen liegt.

Sehr bald läßt sich erkennen,was mit der "Verinnerlichung" der Erzählhaltung,der "Entwirklichung" des Situationshaften erreicht wird(denn darum handelt es sich bei der Aufgabe der Namen zugunsten charakteristischer Bezeichnungen):Konzentration,Konzentration nicht nur auf das Seelische des oder der Helden,sondern auf die Schwergewichte des zu Erzählenden innerhalb des Dichtungsganzen.:

> "Das Hauptgewicht des Gleichnisses liegt nicht in dem nur kurz dargestellten Weg der Schuld,sondern in dem Buß-und Rechtfertigungsvorgang; so ist auch das letzte Drittel der Legende der wichtigste Teil des Werkes".2)

Die beiden Voraussetzungen,die so geschaffen sind,nämlich die Erkenntnis einer Bedeutung der Namenlosigkeit zugunsten einer anderen,seelisch vertiefenden Art der Benennung und die damit verbundene Akzentverlagerung des ganzen Geschehens,der eigentlichen Entwicklung des Helden,sollen nun in einer Untersuchung der Epithetastruktur in Hartmanns Roman begründet und im Einzelnen aufgezeigt werden, so daß sich allein aus den Epitheta der Heilsweg,die innere Entwicklung des Helden verfolgen läßt.

Zum ersten Mal hören wir von Gregor im Prolog,in dem bereits das scheinbare Paradoxon vom "guoten sündaere" geprägt wird (hier: 176,dann:671,2552,2606,4001).Es wird an dieser Stelle durchaus noch nicht klar,welche Bedeutung dieses Paradoxon für den Roman hat,welche Aussage es über Gregor macht. Erst in einer "Motivation von hinten"(wenn man diesen terminus technicus Lugowskis hier als Analogie übernimmt) enthüllt sich seine ganze Inhaltsschwere. Zunächst steht die Prägung des "guoten sündaeres" als Motto über der Gestalt Gregors,für den Erzähler bereits mit ihrer ganzen Bedeutungshaltigkeit geladen,für den Leser andeutungshaft,noch nicht voll erkennbar.Hartmanns Konzeption der Gregorgestalt muß im Geiste bereits fertig gewesen sein,als er den Prolog schrieb, seine Vorstellung eines Menschen der weitgehend von Eigenschuld freigehalten wird und durch Erbschuld nicht eigentlich belastet ist,der sich dennoch in Schuld verstrickt und in der Art seines

1)vgl.W.Ohly,a.a.O.in seiner Erecinterpretation
2)W.Ohly,a.a.O.S.22

Reagierens das Epitheton "guot" verdient,muß für ihn bereits abgeschlossen gewesen sein; er muß bereits die große Linie der Entwicklung in Gedanken gezogen haben,die vom "sündaere" zum "heilaere" führt.

Nach dem Prolog steht die Wendung dann ein zweites Mal am Eingang eines Erzählabschnitts zu Beginn der eigentlichen Gregoriushandlung nämlich:

> "ez was ein sun daz si gebar
> der guote sündaere
> von dem disiu maere
> allerêrste erhaben sind" (6o7 ff)

Beide Male hat diese Existenzbezeichnung für Gregor(den noch Namenlosen) eine zentrale Stellung,beide Male bedeutet sie bereits im Ansatz der Erzählsituation eine gewissermaßen formelhafte Vorausnahme des Geschehenganzen. Im Übrigen aber steht sie immer an Kulminationspunkten der Handlung,in äußerlich mehrdeutigen Situationen. In der großen Erkennungsszene zwischen Mutter und Sohn führt sie beispielsweise in eine krisenhafte Lage ein,indem sie jedoch von vornherein jeden Zweifel an der Lösung der Krise ausschaltet. Die Stellung des Paradoxons ist also jeweils bezeichnend für den Ausgang bestimmter hochgespannter Erzählsituationen,wirkt so einerseits einer reinen Handlungsspannung entgegen(auf die Hartmann keinen Wert legt),erhöht zugleich andererseits die Spannung einer inneren Entwicklung,deren Endpunkt zwar bereits festliegt,deren Zwischenstufen dadurch aber stärker akzentuiert werden.Hartmann richtet seinen Leser damit in seiner Aufmerksamkeit von vornherein auf die Wahrnehmung seelischer Nuancen aus unter Verzicht auf alle Momente,die das bloße Interesse am Stofflichen erregen könnten. Friedrich Neumann bemerkt zu einem solchen Krisenpunkt (26o6):"Hartmann schließt aus,daß je das Urteil über Gregorius schwankt". Er bezieht sich dabei auf den für das Urteil über Gregor entscheidenden Dialog Gregors mit seiner Mutter,nachdem diese ihm lapidar eröffnet hat:"ich bin iuwer muoter und iuwer wîp"(26o4). Die Stufen eines tiefen Leides ("er was in leides gebote"26o7) und des Ausbruchs gegen Gott werden zwar voll angeleuchtet,sie verlieren jedoch ihren Absolutheitscharakter,da sie unter dem Stichwort des "guoten sündaeres" stehen,das Gregors eigentliche Reaktion bereits impliziert. Wie wichtig es für die Interpretation dieser Stelle ist,die Sicht Gregors aus Hartmanns erzählerischen Mitteln ableiten zu können,

erweist sich,wenn man nocheinmal die auseinanderklaffenden Meinungen in der Sekundärliteratur ins Auge faßt. Ein Einwand wie der,Gregors Zorn ein"fruchtbares aber leider blindes Motiv" zu nennen[1],erledigt sich angesichts der besonderen Struktur der Szene durch das Motto vom "guoten sündaere" von selbst. Dies Motto leitet den Verzweiflungsausbruch ein,die abgelehnte und kontrastierende Judasanspielung läßt ihn ausklingen,damit ist ganz klar umrissen,an welchem Ort Gregor steht und durch den Dichter fixiert ist. Die Durchführung des Zornmotivs wäre angesichts der wiederholten Existenzbezeichnung Gregors gar nicht möglich,müßte im Widerspruch zu den Intentionen des Dichters mit dieser Gestalt stehen.

Ein letztes Mal verwendet Hartmann die Paradoxalbildung im Epilog,rückblickend und zusammenfassend wird Gregors Haltung als exemplarisch(4oo1)hingestellt. Das heiligmäßige Dasein Gregors als Papst suggeriert eine Mittlerstellung zwischen der Menschheit und Gott,Gregor ist zum Fürsprecher,zum "boten"(4oo2)aller Menschen aufgerückt,so hat das Wort vom "guoten sündaere",dem, der rechtzeitig zu bereuen und übermäßig zu büßen wußte,hier seinen legitimen Platz, da - epilogisch - von der Fürbitte die Rede ist. Gregor soll zur imitatio der Lebenshaltung anregen, zur imitatio der Bußfertigkeit und Demut vor Gott,sein "genislich ende" weist darauf hin (wobei der tiefe metaphysische Sinn des Wortes "genesen" nicht übersehen werden darf).Das alles vermag die Erzählhaltung herzugeben. Das epitheton ornans ist bereits zum epitheton significans geworden,zum bedeutungshaften und in bewußter künstlerischer Sinngebung angewandten Gerippe einer Heilsstruktur der Dichtung,das in sich geschlossen und abgerundet ist(mit der Prägung vom "guoten sündaere" wird Gregor in die Erzählung eingeführt,mit ihr auch schließt Hartmann seine Betrachtung dieser Gestalt ab).

Bezeichenderweise kann diese besondere Wendung nur Gregor zukommen,nicht seinem Vater,nicht seiner Mutter,die ja beide bewußt große Schuld auf sich geladen haben und über deren Bußfertigkeit kein eindeutiges Urteil zu fällen ist,da die innere Einstellung zur Sünde bei beiden Menschen von vielen verschiedenen Faktoren bestimmt nicht ein so klares Bild von Sünde und Umkehr ergeben kann wie bei Gregor.

1)Vgl.Interpretationskapitel

Der äußere und doch nichts weniger als äußerliche Rahmen,der die Gregorsgestalt einfaßt,ist nun ausgefüllt von den mannigfaltigsten Einzelstationen auf einem Heilsweg,der nicht in gerader kontinuierlich-aufsteigender Linie sich aufbaut,sondern stufenweise, oft scheinbar regressiv in der Art einer Fieberkurve sich vollendet. Das Leben des als "guot" charakterisierten Sünders beginnt mit der Geburt und frühen Aussetzung des Kindchens,das so ein Mosesschicksal teilt. Gregor ist in seinem ersten Lebensstadium bereits der "kleine scheman"(786),früh ist damit seine Heimatlosigkeit,seine Ausgesetztheit an die Gnade Gottes gekennzeichnet, der man ihn und der er sich ganz überläßt.

> "Gregor durchläuft alle ständischen Sphären:die "proletarische",die monastische,die ritterliche,ohne jedoch in einer von ihnen heimisch zu werden...Symbol des Übergangs zwischen den verschiedenen Sphären des Wanderers durch die Welten ist das Schiff: Gregor ist zeit seines Lebens der "schefman",der zwischen den Welten steht,der keinen Boden unter den Füßen hat, sondern das ungewisse Meer; er ist "iemer varnde" (1803)...Das Kind,das nicht in elterlicher Obhut aufwachsen kann,das auf dem Meere einem ungewissen Schicksal preisgegeben werden muß,ist des Schutzes seines ritterlichen Standes und der menschlichen Fürsorge beraubt.Meer und Wellenschlag,die im Mittelalter zur Metaphorik der sündigen Welt gehören,weisen darauf hin,daß schon das Neugeborene kraft seiner Herkunft sich auf dem "decensus",dem Unheilsweg befindet." 1)

Mit Gregors Inselzeit und Erziehung wechseln Metaphorik und Epitheta,in ihnen spiegelt sich die Existenzkurve Gregors wieder,wie sie sich zwischen noch namenloser Landung,Taufe,vielversprechendem Bildungsgang bis zu einem Gipfelpunkt spannt ("saeldenrîch"),um dann mit der Entdeckung der Findelkindschaft für Gregor jäh abzufallen bis ins Niederste und Verächtlichste. Der "ellende weise"(1035) landet am Ufer einer fremden Insel,er ist ein unbewußtes kleines Kind,das mit süßem Mund dem Abt zulächelt und dessen vorläufige Äußerungen eben Lächeln und Weinen sind. Aus diesem namelosen kleinen Etwas,das kein Wissen um seine Situation hat,wird nach der Bitte der Tafel verfahren, es wird aus ihm der auf den Namen des Abtes getaufte "Grêgôrjus" (1136,1184,1231,1359),dessen Namen wir innerhalb der Dichtung allerdings nicht sehr oft hören. Daß mit seinem Namen zugleich

1)Ohly,a.a.O.25 vgl.A.27 Schönbach,a.a.O.S.52"das Bild stammt aus der kirchlichen Evangelienerklärung,wo das Meer,besonders das stürmische,stets dem irdischen Leben oder der Welt verglichen wird."

der Name des Abtes als einziger im Roman enthüllt ist,hat den rein kausalen Zusammenhang,daß der Täufling den Namen des Taufpaten trägt. Es hat aber zugleich auch eine Beziehung zu der Tatsache,daß das Waisenkind hier einen geistlichen und geistigen Vater gefunden hat,an den es nicht nur namentlich gebunden ist, sondern von dem wesentliche Impulse und Entwicklungsphasen Gregors ihren Ausgang nehmen. An gewissen Punkten von kleiner feierlicher Würde und Bedeutsamkeit der Situation kehrt dieser Name wieder,wenn beispielsweise von der grammatischen Bildung des Kindes die Rede ist,wie es darin alle anderen überrundet(1184), wenn der Dichter sagt,daß niemand um die wahre Beschaffenheit dieses Gregorius wußte und auch die Fischersfrau darüber schweigt (wenngleich sich Begrenzung und Überschreitung des Schweigens bereits ankündigt,1231),wenn schließlich der Ernst der Situation betont wird,in der Gregor seinen Ziehbruder schlägt(1359),was weittragende Folgen zeitigt.

Der Beginn von Gregors Klosterleben ist von der Gnade Gottes gekennzeichnet,und,was Neumann(Anm.zu1172) hier eine "dauernde Steigerung ins Ideale " nennt,scheint uns vielmehr als Betonung eines gottgewollten und also von ihm gegebenen Zustandes (die "saelde" als das von Gott verliehene Glück). Gregor ist hier in voller Harmonie mit seinem inneren und äußeren Leben und also auch mit Gott. Der Bogen dieses harmonischen Seins spannt sich bis zu dem Moment der Enthüllung seiner wahren Beschaffenheit. Inzwischen ist Gregor doch zum "jungelinc sô saelden rîch"(1277) herangewachsen. In der Mitte der Pole Kloster und Welt liegt die Zeichnung von Gregors Bildungslaufbahn,die sich auf eigenartige Weise verschränkt mit einem ritterlichen Tugendkatalog,wodurch die Zwischenstellung Gregors erzählerisch angedeutet wird: er gehört keiner der beiden Welten ganz zu,so viel wird bereits aus den dichterischen Kunstmitteln allein klar,selbst ohne Kenntnis des Handlungsverlaufs des Romans. Einerseits ist Gregors Begabung von solcher Art,daß sie spielend erfaßt,um was die Mitschüler und-lernenden ringen müssen,während es ihm mit einer gefährlichen Leichtigkeit zufällt,das faßt der Topos:"der jâre ein kint,der witze ein man"(118o). Superlative bezeichnen die Fähigkeit Gregors als "grammaticus"(1182)und "edel lêgiste"(ibid.),gleichzeitig aber nennt der Dichter ihn (1238 ff) "schoene unde starc, getriuwe unde guot",spricht ihm "geduldigen muot" zu und "künste

genuoge","senften muot",die Fähigkeit,Freunde anzuziehen und zu mehren(1245),"rehte mâze" zu besitzen(1248) und als Krönung des Ganzen "zuht und gevuoge","vürgedanc"(1256),"wîsheit": alles verweist ihn auf der "wîsen strâze"(1254).
Sind nun "triuwe"(amor Dei),"geduldiger muot"(wesentliche Voraussetzung der späteren Bußfertigkeit),"wîsheit" und "senfte" in einer ambiguosen Bedeutung innerhalb der Terminologie sowohl aufs Religiöse wie aufs Ritterliche bezogen,so kennen wir die Begriffe der "mâze","zuht" und "gevuoge",des "schoenen und starcen jungelincs" doch nahezu ausschließlich aus dem Höfischen. Die erzählerischen Mittel geben also hier bereits frei,was auf der Handlungsstufe erst noch erreicht werden soll,die Erzählhaltung ist den Handlungsresultaten bereits um einige Schritte voraus. An dieser Stelle ist ganz deutlich der Dichter als eine Instanz außerhalb der Erzählung zu greifen; denn er kann bereits etwas schildern,was dem Helden noch nicht bewußt ist,was er,der Erzähler und sein Publikum aber bereits kennen,nämlich Gregors Genealogie aus dem Ritterlichen,die ihm diese Attribute durch den Erzähler zugesteht,bevor er,der Held noch selbst davon wissen kann. In diesem eindeutigen Widerspiel zwischen der Allwissenheit des Erzählers und dem Bewußtsein des Helden wird die Erzählhaltung deutlich greifbar,als eine eigene Macht,die sich nicht nur darauf beschränkt,einen Handlungsverlauf sklavisch nachzuzeichnen,sondern ihren Gesetzmäßigkeiten folgt. So kommt es zu unterschiedlichen tempi innerhalb der Handlungsentwicklung und der Erzählhaltung.
Einen ebenfalls aus dem ritterlichen Bereich stammenden Begriff wählt Hartmann dann,um den Übergang vom Klosterschüler zum fahrenden Ritter Gregor herzustellen,ohne doch bereits den Begriff "Ritter" einzuführen; denn Gregor ist ja noch nicht Ritter: dieser Begriff heißt:"knappe"(1286). Dieser neuen Stufe geht der Umbruch in der Wertung und Selbsteinschätzung Gregors voraus: Durch den Sturzbach der Beschimpfungen aus dem Munde der Fischersfrau gelangt Gregor in die Kenntnis,daß er nicht der ist,für den er sich hielt; der Zustand gesellschaftlicher Anerkennung(1245), Freundschaft,Zuneigung und Hochachtung,die man ihm entgegenbrachte,war auf trügerischen Fundamenten errichtet,da man nicht wußte, wer dieser Gregor war und weil man seine Geburt für ehrenhaft gehalten hatte. Aus der Sicht der Fischersfrau,der ehemaligen Pfle-

gemutter Gregors,beleuchtet Hartmann seinen Helden von einer ganz anderen Seite,von der Seite,wie ihn die Gehässigen,Mißgünstigen sehen,die zwar Vorteile,nicht aber Unannehmlichkeiten in Kauf nehmen wollten,die an Gregors Mitgliedschaft in der Fischersfamilie geknüpft waren.

"Er tumber gouch"(13o7) beginnt die Fischersfrau,sich erst nach und nach in ungezügelte Beschimpfungen steigernd; aber schon ihr zweiter Satz reißt die Schleier von Gregors Herkunft:"einen sô gewanten man der nie mâge hie gewan"(1313),damit ist Gregor jede weitere gesellschaftliche Hochachtung verstellt; denn es gibt kein schlimmeres Schicksal für den mittelalterlichen Menschen, der im Wesentlichen Gesellschafts-und Kollektivmensch ist,als "mâgelôs","vuntkint" zu sein(1323). Sollte also der Satz"der nie mâge hie gewan" für Gregor noch Zweifel gelassen haben, so werden diese durch die Wendung "jâ enweiz hie nieman wer er ist" (1332) getilgt. Die Fischersfrau fühlt sich jedoch über Gregors soziale Insuffizienz hinaus noch belastet,er ist ihr eine "harnschar"[1],und sie verflucht die Fische(1341),die den "vundenen dürftigen"(1337) nicht gefressen haben und erwähnt mit bitterem Zynismus die "saelige vart"(1344),die Gregor zur Insel des Abtes geführt habe. Der Abt und die Fischersfrau bilden die absoluten Extreme der Beurteilung Gregors,hatte der Abt Gott gedankt,daß er das Kind bewahrt habe und es nicht nur als Aufgabe und schöne Verpflichtung empfunden,die offensichtlichen Gaben des Kindes zu fördern und entwickeln,sondern darin auch ein Zeichen Gottes gesehen,daß er mit dem Geretteten etwas vorhabe,so hatte die Fischersfrau zwar die Besitzmehrung durch das Schweigegeld gern in Anspruch genommen, für ihr Pflegekind selbst aber nie eine echte Zuneigung und Mütterlichkeit empfunden,sondern ihm vielmehr einen geheimen Groll getragen,der nun beim ersten geringfügigen Anlaß seinen völlig unadäquaten Ausbruch findet. Es ist dabei für das Urteil des Dichters selbst wichtig,daß er den Abt von Anfang an als einen besonnenen Mann schildert,der den richtigen Blick für Menschen hat,während er die Fischersfrau als unzuverlässig und impulsiv kennzeichnet,ihre Aussagen durch die Verblendung innerhalb einer durch den Zorn verzerrten Situation relativiert. Alle weiteren Anklagen und Eruptionen der Fischersfrau stehen unter dem Zeichen eines lang verhaltenen Hasses,Gregor müsse

1)vgl.Anm.Neumann:ahd harmskara; Lexer:"Strafe,Plage,Not"

"almuosenaere"(1347) des Fischers sein,ja mehr noch "sîn schalc und kneht"(1358). Diese letzte Wendung wird von Gregor später in der Ich-Form aufgegriffen:"mich ellenden kneht"(1398). Der "ellende" ist Gregor nunmehr(1372),sein Urteil und seine Selbsteinschätzung werden von hier aus geprägt und machen eine Rückkehr in den Zustand des von der Saelde begnadeten Gelehrtendaseins unmöglich,verstellen ihm den Rückweg in die klösterliche Gemeinschaft. Gregors Klage vor dem Abt spiegelt das Gehörte nun wieder:"vunden kint"(1399),"ich vunden bin"(1411),und wenn der Abt (dichterisch teils als "retardierendes Moment" gemeint,teils zur Konstruktion eines echten Dialogs erforderlich -,Beides natürlich untrennbar in die innerliche Auseinandersetzung eingebunden,die hier stattfindet und Worte sucht):"dû bist ein saelic jungelinc"(1457)sagt,so wissen wir,daß Gregors Selbsteinschätzung zu dieser Daseinsstufe nicht mehr zurückfinden kann. Er sieht sich nämlich als den "armen"(1481),"ich weiz nû daz ich niene bin disse vischaeres kint"(1494),ärmer noch dadurch,im Hinblick auf seine Geburt im Unklaren zu sein als wenn er die Gewißheit besäße,von niedriger Geburt zu sein. Dieser Definition aus dem Negativen,dieser constructio e negatio hat der Abt auf die Dauer keine positive Eingrenzung Gregors entgegenzuhalten,sondern er kommt an einen Punkt,an dem die Dialoglinien sich in der Argumentationsweise annähern in seiner Aussage:"dû bist des muotes niht ein klôstermann"(1636). Entscheidend bei dieser zweiten Abgrenzung aus der Negation ist es jedoch,daß der Abt nach der langen und ringenden Auseinandersetzung mit Gregor,deren Resultat es ja ist,daß Gregor Ritter wird("dô er ritter wart",1649),seine väterliche Hand nicht von Gregor abzieht,ihm seine Liebe und Zuneigung nicht versagt:("lieber sun",1659,1732,1736,1759,1785). Er spürt wohl,daß Gregor diesen Weg gehen muß,mit aller Sorge begleitet er ihn geistig,und es ist nicht Abwertung und Abwendung,die Gregors Entschluß in ihm auslöst,sondern wir können in des Abtes Verhalten sicher spiegelbildlich eine Einstellung Gottvaters vermuten und erhoffen. Den Beweis für eine solche Zustimmung Gottes(oder zumindest für eine nicht vollzogene Abwendung) liefert die zweite Meerfahrt,zu der Gott wiederum seinen Schutz und Segen bietet[1],ausdrücklich handelt es sich hier nicht um ein unberechenbares Walten der Fortuna,um eine Willkür der Winde,

1)Neumann sagt hier in einem Vergleich zu Parzival 452,1-14,daß Gregor eine Art Gottesurteil anstrebt.

sondern die zweite Fahrt soll - nach den feinen erzählerischen Mitteln - wohl eindeutig in Analogie zu der ersten stehen,zu der "Krist" seinen "rehten wunschwint" hatte wehen lassen und Gregor sicher an seinen Bestimmungsort geleitet hatte.
Dennoch ist Gregor noch nicht gleich der "ritter" in seiner neuen Umgebung,in der er allerdings zu weltlichen Ehren und ritterlicher Perfektion gelangen soll. Er ist zunächst noch das,was er auch auf der Insel war,"ellende",fremd,unzugehörig,isoliert; seinen Platz in der Gesellschaft muß er erst erkämpfen,sich erobern("ellende":1825,1855,1855,19o6). Wenn er den bedrohten Landesbewohnern gleichwohl als "werder gast" gilt,als "gast"(1894, 1922) überhaupt,so hat das seine Ursache darin,daß Gregors Herkunft Geheimnis bleibt und daß man in ihm wie einst auf der Insel den jungen vielversprechenden und menschlich sympathischen Gelehrten - nun den Ritter und rettenden jungen Helden sieht, nicht aber den ständischen Makel der Heimatlosigkeit erkennt,der ihm in den Augen der Gesellschaft anhaften müßte,ganz ungeachtet dessen,ob er nun als Erbschuld oder als Sünde vor Gott oder als keines von beiden zu gelten habe. Auch im ritterlichen Bereich ist Gregor sehr schnell wieder durch seine hervorragenden Leistungen "der beste"(wenngleich die superlativische Form im Mittelalter nicht den Absolutheitscharakter besitzt,den man ihr in heutiger Aussage zuerkennt). Hartmann begnügt sich mit diesem trockenen und wenig aussagekräftigen Superlativ auch nicht,sondern bedient sich in eindrucksvolle Plastizität der Metaphern "der vîende hagel"(1997), "an jagen ein houbet,an vluht ein zagel"(1998). Nur ein einziges Mal äußert sich Gregor andeutungsweise vor dem aquitanischen Hof über sich selbst und das in der sehr verhüllten Form des Schachspielgleichnisses und dem in der Zeit geläufigen Bild,daß der Ritter der fliehenden Saelde nachjagt(Motiv des Artusromans auch),wo es dann in einem Nebensatz heißt:"ich bin ein ungelobter man"(2o43).Beispielsweise und im Bilde mag das nichts anderes heißen,als daß Gregor ein noch ruhmloser und unbekannter junger Ritter ist. Innerhalb der ganzen Passage hat diese Wendung jedoch etwas Draufgängerisches,hat sie den Tenor der Leichtfertigkeit eines Hazardeurs,der nichts zu verlieren,nur aber zu gewinnen hat und sein Leben in einem Spiel zum Einsatz macht. Es ist in dieser Bildhaftigkeit das eigentliche Ideal des helfenden Ritters,der sein Leben für ein wirk-

liches Anliegen einsetzt,zurückgestellt zugunsten eines Verhaltens,das rein egozentrisch die Chancen abwägt,die ein Weiterleben mit der Belastung des Wissens um die eigene Geburt und ein ehrenvoller Tod für Gregor selbst(und in den Augen der Gesellschaft) bedeuten würden. Um Gregor von Schuld freizuhalten und sein Charakterbild nicht zwielichtig zu machen,kann Hartmann eine solche Äußerung nur im Nebensatz bringen. Die Wendung steht auch ohne Replik,monologisch da und hat ihr Echo nur noch einmal entfernt in den Schlußworten Gregors:

"mir ist lieber daz mîn lîp
bescheidenlîche ein ende gebe
dan daz ich lasterlîchen lebe"(2o64 ff)

Es ist schwer zu beurteilen,wieweit hier ritterliche Zielstrebigkeit und der Wunsch nach Perfektion sich mit unchristlicher Denkungsart überschneiden,schwer abzugrenzen,wo wirklicher Mut, echte Tapferkeit und ein rein ritterlich-innerweltliches Ehrverständnis und unchristliche Verachtung des von Gott gegebenen und bewahrten Lebens benachbart sind.[1)] Jedenfalls handelt Gregor hier eigengesetzlich,eigenverantwortlich und setzt unbedenklich sein Leben nach seinem Ermessen ein. Auch zeigt das Epitheton "ungelobet" die alleinige und absolute Ausrichtung Gregors auf ritterliche Wert-und Rangmaßstäbe. Im Bereich des Monasterischen hatte er sich sehr bewährt und höchstes Lob empfangen,wenn er das in seiner Selbstcharakteristik ganz verschweigt und ignoriert,so tut er es,weil es vor dem Hofe keinerlei Bedeutung mehr hat. Der neue Lebensabschnitt hat begonnen,und in ihm ist Gregor ein noch unbeschriebenes Blatt. In Gregor vollzieht sich hier keine Abkehr von Gott; denn vor dem ausstehenden Zweikampf stärkt er sich in einer Messe,gleichwohl aber verlagern sich die Akzente doch deutlich zur Verabsolutierung des Ritterlichen hin. Gregor ist in dieser Zeit nicht eingedenk,daß er ungesühnt sterben würde,wohl ritterlich ehrenhaft im Kampf mit einem kühnen Ritter und für ein hohes Ziel,nämlich das,eine bedrängte Frau zu befreien; aber ohne die ihm vor Gott durch seine Mutter gestellte Lebensaufgabe erfüllt zu haben,die er mehr und mehr in den Hintergrund rückt. Das für die Interpre-

1)Eva Görlach,a.a.O.S.24:"Im Gegenteil,ein Tor ist,wer sein Leben leichtfertig aufs Spiel setzt.Feige ist nur,wer dem Kampfe ausweichen will,anstatt ihn,durch Gottes Kraft gestärkt,auf sich zu nehmen...Erec 8618.." Um ein Ausweichen Gregors vor dem Kampf hätte es sich aber gar nicht gehandelt.

tation bereits geklärte,begründet sich nun von der Erzählhaltung her noch einmal,wird evident an Hartmanns Zeichnung des Helden, an der Selbstdarstellung Gregors,in den Umschreibungen für ihn.

Wenn Gregor, in den Kampf ziehend, "der guote"(2091) genannt wird,so hat das durchaus nicht die Wertigkeit,die das Epitheton in der Zusammenrückung mit "sündaere" erfährt,sondern meint hier "Tüchtig,wacker",geht bedeutungsmäßig dem gleich folgenden "mit manlichem muote" voraus. Im Kampf selbst heißt er,der Situation angepaßt und vergleichsweise mit seinem Gegner"der junge" (2115).Daß er dennoch einer der "zwêne gelîche starken man" (2131) ist,wird durch die Anwendung des alterscharakteristischen Epithetons gesteigert in seiner Bedeutung. Einen Namen trägt Gregor in diesem Kampf und der erzählerischen Darbietung nicht; denn er ist der "ungelobte",will sich seinen Namen erst machen,und so geschieht es erst gegen Ende des Kampfes,als der Dichter sich den Ausgang genau rekapituliert und dem Leser andeuten will, daß von einem Sieger,dem "getühtigen Grêgôrjus" die Rede sein kann(2142). Während Gregor den Zaum des gegnerischen Pferdes ergreift,fixiert Hartmann die Zielrichtung und den Ausgang der Situation durch das Lob "getühtig" und den damit verbundenen,immer an feierlicher Stelle auftretenden Namen des Helden. Er deckt damit auch vom Erzählerischen her die "list"Gregors,die in seinem Iweinroman undenkbar wäre(wir erinnern uns an den Zweikampf Gawein-Iwein,in dem jeder der beiden gleichstarken Helden lieber den Tod erleiden oder dem bewunderten Gegenüber die "sicherheit" bieten würde,als durch ein auch nur im Entferntesten unübliches - wir sagen nicht:unlauteres - Mittel den Kampf beenden zu wollen).

Im Gregoriusroman wird die Handlungsweise des Helden jedoch ganz anders gewertet: Gregor wird auf Grund seines Sieges vom Dichter "der saelige Grêgôrjus"(2165) genannt,was nicht nur zurückdeutet auf das Schachspielgleichnis und den errungenen Sieg über die Saelde,die er mit der Überwältigung des gefürchteten Bedrängers der Herrin nun "erjagt" hat,sondern einerseits die Reminiszenz der Klosterzeit bringt,während der Gregor - allerdings in einem anderen gradus - "saelic" war,andererseits die Brücke nach vorwärts in die Dichtung schlägt,wo der Dichter es außer Zweifel stellt,daß Gregor hier als der Gottgesandte begriffen wird,von der Herrin wie von dem bedrängten und nun befreiten Volk und vom

Erzähler selbst. Das Wort vom "saeligen" Gregorius schafft allerdings auch einen Bezug zu dem bedeutungsschweren Paradoxon vom "guoten sündaere". Das Bild Gregors("den selben man den ir got hete gesant",(2239-41)steht damit fest und unantastbar da. Was die Epitheta,die der Abt Gregor beilegte,und die ungebrochene und ungetrübte Vater-Sohn-Haltung prophezeiten,was Gottes Lenkung über das Meer an gerade diese Gestade bewies,scheint nun eingetroffen auf einer anderen Ebene,in einem anderen Lebensstatus,ist ausgesprochen einmalig und endgültig für die Bewertung Gregors. Gott ist über die Wahl Gregors nicht erzürnt,er billigt sein "Gottesrittertum"(das sich in diesem einen Akt ideal darstellt),verlangt keine klösterliche Abschließung von der Welt. Aber in der Vorausschau auf die Enthüllungsszene zwischen Mutter und Sohn ist hier bereits ein starkes Moment der Zweideutigkeit der Gnade Gottes für den in seine Pläne nicht eingeweihten Menschen involviert. Ist es doch gerade diese "Sendung" ("gesant"),die Gregor zu schaffen machen wird. Wiederum sind hier Erzählhaltung("den ir got hete gesant"),auktorialer Kommentar und Bewußtsein und Wissen des Helden zweiebnig geschichtet. Daß Gregor in dieser Szene als Gottgesandter zu begreifen ist, tut dem Leser not zu wissen,Gregor selbst aber weiß es nicht,in welchem Maße das über ein etwa von den Räten des Landes geäußertes Lob hinausgeht. So ist Gregor es auch,in dessen Rückbesinnung diese "Sendung" in das Land der Mutter eine janusköpfige wird. Bezeichnenderweise scheint dabei nur das personale Medium Ausdruck zu finden,wenngleich die auktoriale Sprechweise vorherrscht. Hartmann stellt aber auch an diesem Punkt beinahe nur dar,während er an der Stelle,wo er Gregor den Gottgesandten nennt, ausgesprochen und kommentierend erzählt. Die "Sendung" als solche wird also vom Erzähler nicht angetastet,sie wird vielmehr nur vom Helden selbst auf ihre Beziehung zu seiner Verblendung untersucht,wozu Hartmann keinerlei Stellung nimmt. Er löst das Problem von Willensfreiheit und Fügung für den Leser nicht auf.
In einem ebenfalls von der Erzählhaltung,nicht vom Bewußtsein der handelnden Personen her zu begreifenden Bezug Dichter-Publikum,wird Gregor "sîner muoter man"(2245) genannt.Indem er jedoch die Landesherrin zum Preis seines Sieges errungen hat,ist er mehr als der "getühtige": der "lobesame",die Phase des "ungelobten mannes" ist damit überwunden. Er ist nun durch seine Heirat

"der herre"(2252),ist an einem Gipfelpunkt seiner ritterlich-weltlichen Laufbahn angelangt. Diese Hochebene seiner irdischen Perfektion in einem ihm nicht zustehenden Bereich(weil Scheinbereich) ist ohne Epitheta; und obgleich Hartmann von dem hohen Glück der Gatten spricht,setzt er für die Position Gregors in diesem Stadium keine Epitheta mehr ein, um sich erzählerisch nicht zu exponieren. Es ist zweifellos ein bewußtes Stilmittel, daß an dieser Stelle knapp und lapidar von dem "herren" oder "herzoge Grêgôrjus"(2522)die Rede ist. Es ist ihm"wunsches wal" (2261),höchste Vollkommenheit verliehen,aber diese Vollkommenheit bewegt sich auf einem trügerischen Grat über Abgründen ("daz nam einen gaehen val"2262)[1]. Der Fall wird verursacht durch das Erkennen zwischen Mutter und Sohn. Auf einer ersten Stufe des Erkennens räumt Gregor ein - da man seine Tafel gefunden hat - er sei ein "ungeboren man" ; auf diese vorsichtige Aussage muß er jedoch hören,daß seine Gattin gerade fürchtet,er sei ihr "alze genôzsam"(2597). Welche tiefe Besorgnis sich hinter einer solchen Bemerkung aus dem Munde eines mittelalterlichen Menschen verbirgt,wissen wir,wenn wir uns an das Standesdenken erinnern: Gregors Mutter fürchtet im Augenblick weniger eine ständische Diskriminierung durch die Mißehe mit einem "ungeborenen" als die Höllenqualen der Entdeckung,in einer inzestuösen und also nur allzu standesgemäßen Ehe zu leben. Daß an dieser Stelle dann erneut die Rede vom "guoten sündaere" ist,hat nicht nur die bereits untersuchte Bedeutung,sondern auch kontrastierenden Bezug auf die Bezeichnung der Frauengestalt, die sich hier "verfluochtez wîp", "schuldec wîp" nennt und genannt wird (2667/2721). Da dieses Urteil keine Korrektur aus der Erzählerperspektive her erfährt, so besteht es primär auch aus ihr.

Wenn die Frau Gregor hier "sun herre" (2684) anspricht - in einem Aufschrei tiefster Ratlosigkeit - und er ihr "muoter" antwortet (2695),so heißt er doch zugleich vom Dichter her ganz offiziell "Grêgôrjus"(2695). Einen Augenblick erinnert die Namengebung an die Klosterzeit Gregors. Sie tut das nicht von ungefähr; denn die Mutter wendet sich hier an den klösterlich Erzogenen(2685): "wan ir habet der buoche vil gelesen"),es wird aber dieser

1)Über das Stilmittel des jähen Umschlags wurde bereits in der Interpretation gehandelt.

Name nun auf lange Strecken auch zum letzten Mal genannt sein; denn auf der Bußfahrt ist Gregor fortan nur noch der exemplarische Büßer,dessen Bezeichnungen die verschiedenen Stadien und Ebenen seines Bußweges andeuten. Name und Persönlichkeit Gregors spielen dabei keine Rolle,wären vielmehr dem Anliegen der Dichtung in dieser Phase geradezu abträglich.
In einem Anfangs-und Übergangsstadium tritt Gregor als der "rîche dürftige"(2751/2886) hervor,er ist "dürftige",bedürftig der Gottesgnade; trotz einfacher Kleidung und Bußhaltung merkt man ihm seinen Ritterstand,seine Fülle und Sorglosigkeit ("rîche") einer vergangenen Epoche noch an. Der Fischer,zu dem Gregors Weg in die Einöde führt,wird gerade diesen Punkt zum Kernpunkt seines Mißtrauens und seiner daraus resultierenden Grobheiten machen. Sehr bald aber entfällt das Merkmal "rîch" und Hartmann deutet in diesem raschen Wandel die Radikalität der Bußgesinnung an,die sich ohne Zögern und Rückblicken von dem alten Zustand löst. Er ist der "lîplôse man"(2773),der "arme"(2776 vgl.1481 nach dem Niederbruch der klösterlichen Existenzweise durch die Enthüllung der unaufgeklärten Geburt),"der riuwesaere"(278o),der auf vorbildliche Weise reuige Sünder.Aus der Perspektive des boshaften Fischers muß Gregors Bußhaltung als Betrügerei anmuten. Wie auch einst bei Gregors Pflegemutter,so zeigt sich Gregors Bild hier ganz verzerrt,hat aus der Sicht dieses unüberlegt aufbrausenden Mannes nur relative Bedeutung. Diese beiden Stellen der Herabwürdigung Gregors durch ganz niedrigdenkende Menschen sind nur Funktionen im Dichtungsganzen,sind Kontrastbegriffe zu einer nahezu einseitigen Determination des Lesers,Gregor positiv zu sehen, sind zugleich aber in ihrer Übersteigerung daraufhin angelegt, den Leser für Gregor einzunehmen, ihn in eine Gegenposition gegen jede ungerechte Beurteilung Gregors zu drängen,der die große Sicht durch niedere Motive verstellt ist. Die Aussagen des Fischers und seiner Frau stehen in dieser Szene gegeneinander: "starker trügernaere"(2787) sagt der Fischer, "niht ein trügenaere"(2838) beschwichtigt seine Frau. Der Dichter klärt von Anfang an durch kleine erzählerische Mittel und ohne ausdrücklichen Kommentar,welche Aussage für ihn gewichtig ist;denn er nennt den Fischer einen "unguoten man"(3o19),dessen Frau aber ein "guot wîp"(3o41/3o65). Unter dieser Gegeneinwirkung aus der Erzählhaltung stehen nun auch bereits die weiteren Beschimpfungen Gregors

durch den "unguoten man":"dich vraz"(279o/28o9), "grôz gebûre" (2791) und "unnützer man"(2799). Als sich Gregor ein erstes Mal von der Fischerhütte wieder entfernt,stehen nun auch die Epitheta wieder ganz in der Hand des Erzählers:"der sündaere" ist ein "guoter sündaere"(2816/2945). Der Dichter bewertet sofort positiv,wie Gregor in vorbildlicher Haltung Schmach,Verachtung, Schimpf und Vertreibung über sich ergehen läßt,ja wie er sich ihnen geradezu aussetzt,um wegen seiner ihm noch anhaftenden weltlichen Kennzeichen und Gebärden gedemütigt zu werden. Gregors Bußhaltung erreicht hier einen Grad von Unantastbarkeit in irdischen Eitelkeiten und kleinen Ehrenpunkten,daß er im Hinblick auf die abzuleistende Buße froh("mit lachendem muote") und dankbar ist über alle Demütigungen,die er erfährt. Das meint Hartmann,wenn er ihn "der guote" nennt,in einer ganz anderen Bewertung als innerhalb der Zweikampfszene mit dem feindlichen Herzog. Auf dem Weg zurück in die Einöde wird Gregor als der "wîselôse man"(2822) bezeichnet; denn nun hat Gott nicht seine schützende Hand, seine sichere Lenkung über Gregor,so scheint es,denn er weist ihm nicht spürbar den Weg,sondern läßt ihn Wesentliches in Eigenleistung vollbringen. Alles trägt Gregor dankbar und freudig. Die Erzählung blendet inzwischen zurück zu den Fischersleuten,wo die Frau ihren Mann dazu gewinnt,den Büßer zurückrufen zu dürfen,da sie nicht nur einen "guot man"(2843) in Gregor sieht, sondern einen "boten"(2852) des Herrn,wie im Grunde jeder Bedürftige es ist(2855),und sie meint an "diseme armman"(2857) hätte das in der Einsamkeit hausende Ehepaar einmal Barmherzigkeit und "milte" unter Beweis stellen dürfen und müssen. Noch einmal mischt sich an dieser Stelle der Erzähler mit direkter Stimme ein,spricht von dem "edelen dürftigen"(2886),dem "wîsen" (289o), um so vorbeugend die zweite Schimpfrede des Fischers einzuleiten und außerdem bereits eine Wandlung in der Beurteilung des Büßers anzudeuten,aus dem "rîchen dürftigen" ist der "edele dürftige" geworden, "edel" nun keinesweg im Sinne von Wohlgeboren, adelig,sondern in einem verinnerlichten Sinne (wie auf andere Weise die "edelen herzen" Gottfrieds) zu verstehen. Gregor hat sich in den ersten Anfangsstadien seines Bußweges bereits bewährt,deshalb kann er auch der "wîse" genannt werden. Der Fischer aber nimmt das alte Wort vom "trügenaere"(29o2/3o61) wieder auf in seiner rechthaberischen Weise. Er bezweifelt,daß

es sich in Wirklichkeit um einen "wallenden man"(2919)handele, steigert sein vormaliges Bild vom "vrâz" in der Wiederholung ("einem gemasten vrâze gelîch",2928) und kommt schließlich in einer Stufe der Ironie und des Zynismus über die eindeutige Schimpfrede hinaus (in der sein Vokabular nicht an Varianten reich war),wenn er Gregor nunmehr "vriunt" (2976) nennt und zwar mit "hônschaft"(3o15),wie der Dichter hinzufügt. Einen gleichen Tenor hat hier das Wort "gast" im Munde des alles andere als Gastfreundlichen(3o55/3319),vor allen Dingen,wenn man sich die Bedeutung des selben Wortes am aquitanischen Hofe vergegenwärtigt. War es allerdings dort im wahren Sinne dessen gebraucht, was das Wort "gast" für den mittelalterlichen Menschen beinhaltet,so war es doch auch da schon auf eine geheime Weise inadäquat,scheinhaft in seinem Bezug zur tatsächlichen Situation,denn an ihr gemessen hätte Gregor niemals "gast" im Lande seiner Geburt sein können,da er ja dort seine Heimat betrat,ohne es zu wissen und ohne als Kind des Landes erkannt werden zu können. Für das Faktische,die reine Sachlage der Rolle eines "Gastes" bei dem Fischer zieht Hartmann den Vergleich mit Gregors früherem Leben,wo an seinem herzoglichen Hofe der "letzte aschman"(3o38) dort sich nicht mit einem Nachtlager hätte anfreunden können, wie es der Fischer Gregor anbietet. In einer letzten Aufgipfelung seines Zynismus fordert der Fischer Gott heraus(selbst wenn er meint,nur den Büßer zu verhöhnen),indem er es als ironischen Irrealis hinstellt,daß Gregor ein "heilic man"(3o99) werden könne,wenn nämlich der Schlüssel der Beineisen jemals im Meer wiedergefunden werde. Diese Unmöglichkeit in den Augen des reinen Faktenmenschen findet ihre Antwort später in dem Wunder Gottes. Die neue Phase in Gregors Leben ist damit eingeleitet und spiegelt sich erneut aufs Lebhafteste in den Umschreibungen wieder, einen gradualistischen Heilsweg skizzierend,wie ihn die volle Dichtung nicht besser wiedergeben kann als eben das erzählerische Grundgerippe der feinen dichterischen Mittel,die an dieser Stelle eine Höhe der Kunst,Mannigfaltigkeit der Nuancen und Differenzierungen erreicht,die darauf hinweisen,wie sich hier alles verdichtet zum entscheidenden Vorgang in der Dichtung. Auf dem Stein ist Gregor der "arme"(31o1),der "aller gnâden eine"(31o3),der "gnâdenlôse man"(313o),der "gnâden eine"(3137). Viel stärker als in der Phase des Sündigens wird Gregor hier als

der aus Gottes Gnade Verstoßene gezeichnet. Die Erzählhaltung ist um ein gutes Stück hinter dem inneren Heilsweg,der Entwicklung in Gregor zurück,die doch bereits begonnen hat mit seiner restlosen Bußbereitschaft und-freudigkeit. Zweierlei wird daran evident. Einmal handelt es sich hier um ein stilles,verborgenes Walten der Gnade,dem Wort noch nicht zugänglich; zum anderen ist die Erzählhaltung an dieser Stelle nicht im Widerspiel mit dem Bewußtsein des Helden(wie in der Kloster-Ritterwelt-Szene),sondern identisch. Gregor selbst ist sich noch nicht im Klaren über das bereits begonnene Wirken der Gnade in ihm. Diese Identität zwischen der Erzählhaltung und dem Bewußtsein des Helden beruht ihrem Wesen nach auf dem Situationsstil Hartmanns,von dem noch die Rede sein wird.

Erst mit dem Gnadenzeichen,das Gott den beiden Römern oder durch die beiden Römer gibt,ändern sich die Bezeichnungen für den Büßer. Die Vision kündigt an,da sein "ein man in Equitânjâ"(3181),das ist zunächst neutral und macht den Übergang zu Gregors neuer Wertung von alten Wertungen frei. Gregors Bild ist auf ganz neue Weise zu füllen. Auf das Wunderzeichen Gottes hin kann Gregor erneut in einer wiederum verwandelten Lebens-und Erzählsituation der "saeldenrîche"(3241)heißen wie in ganz anderem und noch unberührtem Sinne in seiner Klosterzeit(und dann ähnlich,aber perspektivisch verschoben in der aufsteigenden Linie seines Rittertums,2165). Die Saelde ist in diesem Erzählstadium ein rein metaphysischer Begriff,der sich nicht mehr auf eigene Fähigkeiten und deren glückhafte Verwirklichung in der Welt bezieht,sondern auf einen gnadenhaften von Gott verliehenen Zustand,der allerdings auf das Verhalten Gregors während seiner Bußzeit zurückgeht. Den neuen Zustand der Sündelosigkeit,der Begnadigung durch Gott kündigt auch das nächst Epitheton(3272)an,das Gregor den "reinen man" nennt,den in Gott rehabilitierten. An dieser Stelle setzt nun geradezu kulminativ die Verdichtung der Epitheta ein, indem wiederum die Erzählhaltung der Handlungsentwicklung voraus ist,den Leser vorausdeutend beruhigt. Der Dichter steigert Gregor auf Grund seiner außerordentlichen Buße zum "lebenden marteraere"(3378)empor.

Von zentraler Bedeutung innerhalb dieser Steigerung des Heilsweges ist die Zeichnung der zwei Gregoriusbilder,des konventionell-aesthetischen und des realistisch-verinnerlichten. Das

erste setzt - gemäß der aesthetischen Perspektive,die wohl ein höfisches Publikum als Gegenüber mitdenkt - mit dem Wort "harte schoener man"(3379)ein,das nicht etwa "schön",weil gereinigt und vor Gott wohlgefällig,meint,sondern sich auf das Dekorative, auf Prunk und den längst abgelegten Zustand höfischen Kulturlebens("zierlîches geraete,waete,edeles gesteine,sîde unde golt, lachende siten,gelphe ougen,goltvarwen hâr,wol geschoren bart, gelîmte beinwât"- im Unterschied zu "hunger,vrost,armouot") ausrichtet. Diese Deutung der wohl gleichzeitigen "zersungenen Legende"(wenn der Begriff hier analog übernommen werden darf),der abgesunkenen religiösen Darstellung in aesthetisierend geschmäcklerischer,aber unwahrhaftiger Weise,wird abgelehnt("er mohte wol wesen anderswâ),und der Dichter betont nun anhand seiner erzählerischen Mittel noch einmal,was die Epitheta für Gregors Bußweg längst offenbart haben,daß Gregor den höfischen Glanz längst abgelegt hat,daß er in aller Bedürftigkeit und Armut auszieht und daß er bereits von seiner freiwilligen Buße auf dem Stein her nicht mehr einem solchen Bild vom strahlenden und in seiner äußerlichen Schönheit unversehrten Büßer Genüge tun könnte. Gegen diese Erwartung(des Lesers) greift nun der Dichter in auktorialer Erzählhaltung ganz straff und akzentuiert ein:"ich sage iu waz sî vunden"(34o3).An dieser Stelle setzt nun die verinnerlichte und wahrhaftige Zeichnung Gregors an,die von höfischen Maßstäben nur noch in der Negation zu sprechen weiß("gebende" 3412 sonst:höfischer Haarschmuck,meint hier:Beineisen;"waete" besitzt Gregor nicht,sondern nur "vür die schame ein krût"). Gregor ist nicht wie der höfische Mensch(und wie er selbst früher sowohl in seiner Inselzeit als auch in seiner Zeit bei Hofe) von einem Kreis von Freunden,von einer Gesellschaft umgeben,sondern "den liuten widerzaeme",sein Haar ist "erwahsen und verwalken von dem swarte",seine Haut "ruozvar",worin er sich grundsätzlich vom Schönheitsideal der "roete und wîze" unterscheidet.Seine Wangen sind eingefallen, sein Antlitz ist bleich und abgehärmt,die vormals strahlenden Augen sind gerötet vom Kummer und von strohigen langen Brauen überwuchert; sein Körper gleicht einem Skelett,er ist dürr und abgemagert("kleine" als Gegensatz zu "gemaster vrâz"). Die ausgesprochene Distanz vom Höfisch-Idealen drückt sich im erzählerischen Bereich durch das geradezu anaphorische "ê" aus,das immer eine Kontrastierung des einstmali-

gen Zustandes einleitet,um von da aus umso krasser auf die wirkliche Beschaffenheit Gregors umzuspringen[1]. Alle diese Gegenüberstellungen sind bereits durchsetzt und werden mehr und mehr abgelöst durch eine entäußerlichte Darstellung Gregors auf einer Ebene,auf der die aesthetischen Maßstäbe ihre Bedeutung verloren haben,auf der sie durch höhere und Gott wohlgefälligere ersetzt werden. Wenn Gregor nun der "guote und der rein"(3406) genannt wird,so begreift er selbst sich erst stufenweise als solcher: "als ob ich waere reine"(3534), "ob ich reine worden bin"(3615). Der Konditionalis,die "als-ob-Haltung" wird zu einer "wenn-wirklich,angenommen-daß-Haltung",das Widerspiel von Erzählhaltung und personalem Bewußtsein des Helden hier zu einem feinen Auf und Ab bringend. An der höfischen Insuffizienzsituation steigert sich Gregors Bils als "gotes trût" empor (freilich haben alle diese Punkte relativeund oft momentane Bedeutung; denn Hartmann will nicht wirklich das Höfische abwerten,sie haben andererseits aber eine hohe Bedeutung dadurch,daß sie in Zusammenhänge eingespannt sind,daß hinter ihnen ein Bezugsfeld transparent wird,das auf ein ganz bewußtes Erzählen hindeutet. Außer Gregor legte Hartmann dem Abt einst diesen Namen "gotes trût" bei. Gregor ist hier auf andere und indirektere Weise das geworden,was er ohne Umweg möglicherweise vom Klosterdasein aus hätte werden können). Die Bezeichnung "gotes trût"(3419) ist wohl eine der stärksten und eindrucksvollsten; wir kennen sie sonst für Gottes Heilige (Annolied 3466/3722 und Rolandslied). Wenn Gregor nun in diesem Zusammenhang noch einmal der "arme" heißt (3423), hat das rein höfische Bezüglichkeit und dient nur als Brücke zu einem immer höheren Ansehen Gregors vor Gott:"der gotes werde" (3501),die Beziehung "arm-gotes werde" geht auf einen für Hartmann charakteristischen Kontrast des Ansehens vor Gott und den Menschen zurück(so auch im "Armen Heinrich"),das Wort "arm" entwächst jedoch zwischendurch auch der Selbstsicht Gregors ("mich vil armen",3568),in der es seine Berechtigung aus einer Haltung christlicher Demut heraus hat. Die aufsteigende Linie der Epitheta(und damit der Wertung Gregors) erfährt ihr retardierendes Moment und geradezu Momente der Regression durch Gregors Wort vom

1)W.Heyne,Die Technik der Darstellung lebender Wesen bei Hartmann von Aue,Diss.Greifswald,1912,S.43 über die Antithetik von "ê und nû".

"vollen Vaz süntlîcher schanden"(3596-7),das jedoch nicht den eigentlichen Erzählgang markiert; denn die im mittelalterlichen Roman vorherrschende auktoriale Erzählweise wird hier nur augenblicksweise durch eine personale Selbstdarstellung unterbrochen und durch das dabei aufgedeckte Personenbewußtsein erweitert. Der Erzähler selbst ist in seinen Schilderungen unbeirrbar,er fährt fort:"der sündelôse man"(3658),"der guote Grêgôrjus"(3731), "ein saelic man"(3739),um dann zu der dreigliedrigen lapidaren rein nomninalen Bezeichnung zu kommen:"ir rihtaere"(3759:3786), "bâbest"(379o),"ein heilaere der sêle wunden"(3791-2). Nach dieser höchsten Aufgipfelung von Gregors Daseinsform führt der Dichter den Erzählfluß behutsam in seine schon bekannten Bahnen zurück:"der guote und der gewaere"(3862) heißt es noch einmal,dann ist nur noch zusammenfassend pluralisch von den "zwei ûz erwelten gotes kint" (3954)die Rede,als die Gregor und seine Mutter nach abgeleisteter und von Gott angenommener Buße weiterleben.

Von Gregors Vater hören wir eigentlich nur als von dem "kint", dem "jungen",dem "juncherre" ohne alle Beiworte. Er ist noch keine fertige Persönlichkeit,seinen Trieben ausgeliefert,und der Teufel bedient sich eines ungeprägten und labilen Materials. Zu einer wirklichen seelischen Entwicklung kann es gar nicht kommen,wie es nicht zu einem eigentlichen Menschenbild kam. Bleiben damit auch alle erzählerischen Ergebnisse aus,so läßt sich doch für Gregors Mutter,die eine doppelte Funktion in der Dichtung hat, in den vielen Stadien ihrer Entwicklung ein gleiches,doch dem Gregors jedoch keineswegs gleichendes Paradigma aufstellen. Sie ist nicht wie der Bruder durch bloße uncharakteristische Nomina gekennzeichnet,sondern läßt von Anfang an eine Entwicklung evident werden:"das einvalte kint"(345),"die reine tumbe"(347), "diu juncfrouwe"(355). Ihr stehen die Epitheta "einvalt und reine" zu,weil sie wesentlich passiv und aus Unwissenheit das sündige Tun des Bruders über sich ergehen läßt. Bis zu der schicksalhaften Nacht wird sie immer die "swester" genannt,namenlos wie sie ist,in rein funktionaler Stellung in der Dichtung,danach aber heißt sie "diu vrouwe","daz wîp"(4o5/4o6/5o1),obgleich das Wort nur zwischen Erzähler und Publikum fallen darf; denn diese Frau kann nicht einmal zum Zeichen ihres neuen Standes,des nicht mehr virginalen, ihr Haar aufbinden nach Art der Frauen,sondern bleibt

in den Augen des Hofes eine Jungfrau wie sie es war[1]. Als Pendant zu dem Titel des jungen Landesherren nennt man sie freilich die "herrin". Nach der Geburt und Aussetzung des Kindes erst fällt das Wort vom "minnenden wîp(876),das bislang sorgfältig vermieden wurde vom Erzähler und nun nur legitimiert ist durch einen reinen Bezug auf Gott und auf (vorübergehende) Abkehr vom Innerweltlich-Erotischen.

Wenn der Erzähler mit Gregor und dem Leser an den aquitanischen Hof zurückkehrt,so kann die Mutter nur die anonyme "vrouwe" (1932 ff)sein,die Landesherrin. Zweimal nennt der Dichter sie hier die "guote"(1963/2235), selbst nachdem sie das Kind für "einen gast" empfangen hat,den Hinweis der Kleidung übersehend, selbst während sie den Gedanken der Eheschließung mit ihm in Erwägung zieht. Welche relative Wertung das Epitheton eigentlich enthält wird klar,wenn man es an seinem Bedeutungsgrad im Paradoxon vom "guoten sündaere" mißt.

Der erzählerisch-differenzierende Ansatzpunkt ist erst wieder in der Erkennungsszene zwischen Mutter und Sohn zu verfolgen.Gregor redet seine Mutter-Gattin dort nicht mehr mit "vrouwe" an,sondern mit "mîne liebe muoter"(2613),das bedeutet,er enthält sich jeder Verurteilung("liebe"). Die Frau selbst aber sieht sich schonungslos und in einem Licht,das die Verzweiflung für sie auf die Situation wirft:"ich verfluochtez wîp"(2667). Sie befindet sich zum zweiten Mal in einer Lage,in die sie diesmal nun ihr eigener Sohn gebracht hat,in die sie ihn gebracht hat. Gregor mildert ihr Urteil dahin ab:"ir sît ein schuldec wîp"(2721), nicht ohne in aller gerechten Deutlichkeit die Dinge beim Namen zu nennen."Verfluocht" würde heißen:hoffnungslos und definitiv zum Untergang bestimmt,"schuldec" meint durch eigenes Verhalten in Schuld geraten,aus der man aber durch strikte Buße gerettet werden kann,wenn Gottes Gnade helfend mitwirkt.

Ein drittes Mal begegnen wir Gregors Mutter,als sie die ihr auferlegte Buße in ähnlicher Radikalität abgeleistet hat wie Gregor das in seiner isolierten Stellung getan hat.Ihre verwandtschaftliche Beziehung zu Gregor ist nun de facto eine dreifache:"sîn muoter, sîn base, sîn wîp"(3831); jedoch wird auch der auf so manigfach verwirrte Weise schuldig gewordenen Frau nach Vollen-

1)Die mittelalterliche Sitte des Haaraufsteckens am Morgen nach der Brautnacht ist ein Detail der Rezeption,nicht Hartmanns.

dung ihrer Buße das Epitheton "guot" zugesprochen(3843).Gregor erkennt "die vil liebe muoter"(3925),und der Dichter sagt lapidar und abschließend,daß "daz gnâdelôse wîp" (3936 ebenso nachträglich und verspätet wie das Epitheton "gnâdelôs"3130 zu Gregor)ihres Leidens "ergetzet"ward,was soviel heißt wie ebenfalls "entsühnt" und vor Gott wieder wohlgefällig,so daß sie eines der "zwei ûz erwelten gotes kint" genannt werden kann,freilich in einem weit geringeren Anteil als Gregor,auf den hin die Mutter nur rein funktionale Bedeutung hat. Wie weit ihre Begnadigung dabei auf Gregors Buße und Fürbitte zurückgeht,wie weit sie eine Eigenleistung darstellt,geht aus den Epitheta nur insofern hervor,als die für Gregors Mutter sehr viel sparsamer,zurückhaltender und in nüchterner,seelisch nicht sehr differenzierter Art angewendet werden, so daß sich der Heilsweg der Mutter nur in groben Zügen und viel übergangslos-abrupter vollzieht und abzeichnet. Diese Frau soll nicht wie Gregor von Schuld freigehalten werden, sie kann es gar nicht; denn sie hat bewußt und wissentlich Schuld auf sich geladen,die dann weitere Schuld nach sich zog. Diese Frau führt sozusagen ein Durchschnittssünderleben,dem ein normaler Bußablauf folgt,der erst perspektivisch und in der Beziehung zum Leben Gregors seine besondere Bedeutung gewinnt.

Diese Mittel erzählerischer Darbietung durch das besondere Stilcharakteristikum der Epitheta als Medium einer Seelenanalyse,des bezeichnenden und wertenden Adjektives anstelle von Kommentaren über eine innere Entwicklung, kennt kein mittelalterlicher Dichter wie Hartmann. Wir können uns weder den "Parzival" noch den "Tristan" in einer solchen Weise durchstilisiert denken,da die Akzente auf ganz anderen Stellen und auf ganz anderen Momenten liegen. Umschreibungen für Parzival sind beispielsweise:

> "des mâze ie sich bewarte(202,2),der wol geslaht (242,21),der tumpheit genôz(142,13),der burgaere kampfes trôst(199,17),der werlde froide(164,18),der lieht gevar(230,23),der valscheite widersaz(auch für Ither 155,11-249,1),der valscheitswart(296,1),wie ein engel (308,1 f),kraft mit jugent wolgevar(311,13),der gehiure (433,8),der süezen Herzeloyde barn(434,3),der junge degen unervorht(435,9),der kiusche vrâvel man(437,12), Herzeloyden fruht(451,3),den der vrouwen spotten kan (697,557),der fröudenflühtec man(733,1645),krône menschen heiles(781,1424),des grâls insigel(792,179)".

Aus diesen herausgegriffenen Umschreibungen für Parzival erhellt,daß es sich um eine völlig andere Kunst der Darstellung handelt. Wahrscheinlich ließe sich in einer Unterschicht außer den sich auf verschiedenste Dinge dezentralisierenden Epitheta (für das Äußerliche,das Ritterliche,das Genealogische) eine anschwellende und fortlaufende Heilsstruktur ebenfalls fixieren. Jedoch ist der Blick in einer ganz anderen Weite nicht auf einen rein seelischen,innermenschlichen Bußweg konzentriert,sondern viel stärker "welthaltig" als Roman.

Noch anders liegt der Fall in der Tristandichtung,notwendig aus der Dichtungsstruktur hervorgehend: für Tristan gibt es praktisch nur Umschreibungen,die sich einerseits variierend und paraphrasierend auf seinen Namen beziehen,der ja symbolisch für seine Existenz ist(der "riuwesaere",der "trûrege Tristan",der"trûraere" u.a.),andererseits aber sein Minneschicksal betreffen(die "getriuwe kumpanîe,geliebe massenîe",die "edelen herzen", die "edelen senedaere"u.a.),ihn allerdings hier meist in einer Doppelheit mit Isolde unter eine Formel fassend. Bei einem solchen Vergleich tritt nicht nur der Kontrast hervor,ergeben sich nicht nur verschiedene Arbeitsweisen und bevorzugte Techniken,sondern es läßt sich ein Gemeinsames herausstellen: die Technik der Umschreibung für den Helden (oder die Helden) der Dichtung. Hat die Umschreibung im "Tristan" vielleicht den geringsten Stellenwert,da es sich hier bereits bei dem Namen des Helden um eine Art Symbol,Bedeutungsfunktion handelt und im übrigen Tristan und Isolde in der Doppelformel gekennzeichnet werden,weniger ihrer charakteristischen Eigenheiten als der einmaligen Gemeinschaft wegen: so nimmt sie doch im "Parzival" einen durchaus wesentlichen Raum ein.

Ließe sich zwar auch für den "Parzival" eine Grundstruktur durch Umschreibungen nachweisen, so nähme sie doch gar nicht den Platz ein,den sie gerade in Hartmanns"Gregorius" hat,mutet Vieles geradezu als Parallele zum "Gregorius" an(die Steigerung bis zu "krône des menschen heiles"vgl.die bis "heilaere der sêle wunden"),so handelt es sich jedoch nicht um die charakteristische Technik Wolframs in seinem Roman. Man könnte eher sagen,daß sie bei Wolfram extensive,bei Hartmann aber intensive,oder intensivierende Bedeutung hat. Auch bei Hartmann konzentriert sich die Epithetastruktur im Wesentlichen aber auf die beiden legendären

Romane,"Gregorius" und "Armer Heinrich". Selbst wenn auch "Erec" und "Iwein" Anklänge an eine solche Technik zeigen,so läßt sich doch zum ausführlichen Vergleich recht eigentlich nur der "Arme Heinrich" heranziehen,dessen Heilsweg hier kurz neben den im "Gregorius" gezeichneten gestellt werden soll anhand der umschreibenden Technik.

Heinrich wird eingeführt in die Erzählung als "ein herre"(3o), aus dem unbestimmt-allgemeinen wird dann aber der bestimmte Artikel "der"(herre Heinrich 48/75/112). In dem Ausgangszustand kommt Heinrich in seiner Stellung das volle Maß höfischen Herrscherlobs zu,da er als vorbildlicher Fürst dargestellt wird.Das entfaltet sich in aller Metaphorik und in rhetorischen Redefiguren,wovon beispielsweise nur "bluome der jugent"(60) genannt werden soll. Nachdem Heinrich aber wie Hiob von Gottes Hand getroffen worden ist,nennt ihn der Dichter fortan den "armen Heinrich" (133/146/2o5/233/35o/378/1223/127o/1338),dieses Epitheton betont in der Wiederholung noch das Charakteristische der Bezeichnung und ist nicht etwa Merkmal einer "einfachen oder naiven" Erzählweise,vielmehr Kennzeichen einer bewußten Stilisierung,Typisierung und Verdichtung,wie wir aus dem Vergleich mit dem äußerst differenzierten und nuancierten Epithetagebrauch der Gregoriusdichtung sagen können. In geradezu auffälliger Weise überschneidet sich an einem Punkt Heinrichs Heilsweg mit dem Gregors,wenn in fast den gleichen Worten die Steigerung nach zwei Richtungen hin entwickelt wird. In dem Maße nämlich,in dem die Reaktion der Mitmenschen auf die beiden Helden unter den Begriff "widerzaeme" zu fassen ist,wird der Sünder oder Büßer zugleich in den Augen Gottes angenehmer,in dem Maße,in dem er "den liuten unmaere" (gleichgültig,uninteressant 123/126)wird,beginnt sein eigentliches,sein innerliches Leben vor und mit Gott. In beiden Fällen ist dabei die notwendige Isolierung vom Gesellschaftsleben und das Verwiesensein auf das eigene Selbst,auf die Entwicklung und Zwiesprache im Innerseelischen Vorbedingung.

Wenn doch ab und zu die Bezeichnung "herre" für Heinrich fällt, so nur gradualistisch und in einem relativierenden Bezugsdenken; denn für den Meier und seine Tochter ist Heinrich trotz seines Zustandes "sîn"(oder ir)"herre"(284,1o12,3o7 etc),jedoch erscheint dieser Begriff dann nur in der direkten Einschränkung, die durch eine Verkoppelung der beiden hauptsächlich für Heinrich

gebrauchten Bezeichnungen geleistet wird.[1] Heinrich selbst entmächtigt das Wort von dem "herren" als der Vergangenheit angehörig(428:"hie vor was ich dîn herre"). Der Vergleich mit "allen werltтôren"(396) zählt dann auch unter die termini,in denen der Dichter Wegmarken der Entwicklung des Helden in die Erzählung setzt. Auf einer ersten Stufe erkennt Heinrich seinen schwachen Punkt in diesem Vergleich,während er sonst nur neutral von sich als dem "siechen"(42o/433) spricht. Bezeichnenderweise aber verweist Hartmann den Vergleich mit den "werltтôren" in die direkte Rede,enthält sich scheinbar als auktoriale Instanz einer solchen Aussage,um dem Leser gleichsam die Entscheidung freizustellen. Dabei darf freilich nicht übersehen werden,daß trotz direkter und indirekter Redepassagen doch mehr oder weniger alles Gesagte aus der auktorialen Sicht gesprochen wird und die Unterteilung in personales und auktoriales Medium für die mittelalterliche Dichtung beinahe eine rein fiktive ist. Von dieser Art von Mimikry und Vermaskierung,die in der Dezentralisierung auf verschiedene gleichwertige Rollen besteht,weiß der mittelalterliche Dichter nichts,will er nichts wissen.

Einen Gipfelpunkt findet das Verhältnis Heinrichs zu dem Meier in der Aussage Heinrichs "ich bin dîn dürftige"(429),worin sich die Parallele zum "Gregorius" erneut aufdrängt,ohne daß es in der Gregoriusdichtung zu diesem ausgesprochenen(in direkter Rede ausgesprochenen) Wort zu kommen brauchte,weil das Erzählerische vom Handlungsmäßigen(und also auch Dialogischen) fast ausschließlich auf das Seelische verlagert wird,die innere Haltung Gregors zum Fischer als "dürftige" ausweisend. Heinrich dagegen muß und soll dies Wort aussprechen,weil es Umkehr,Entäußerung und Verzicht auf das vormalige Weltleben darstellt und so den Weg frei macht für eine restlose Hingabe an Gott. Zum ersten Mal heißt Heinrich nun wieder der "herre"(927),als er das Opfer des Mädchens abgelehnt hat und ihm Tränen des Mitleids in die Augen steigen. Sehr fein deutet der Dichter mit einem ganz allgemein gehaltenen und wie von ohngefähr dastehenden Titel("herre") an,daß hier der Wendepunkt in der Dichtung ist,der Wendepunkt jedoch(wie die isolierte Stellung des Wortes beweist),der noch nicht zur definitiven Umkehr Heinrichs leitet,sondern der Irrweg der egoistischen Selbstrettung wird noch weiter vorgetrieben,ehe Heinrich

1)"sîn herre,der arme Heinrich" als Doppelformel

zur altruistischen und wirklichen Liebe vordringt. Am äußersten Punkt dieses Irrweges ist er wie Gregor auf dem Stein "der gnâdelôse gast"(1342). Dieser "Stein" ist für Heinrich der Arztbesuch in Salerno,wo er das Mädchen sich opfern lassen will. Sein Verzicht führt zur Gnade Gottes,und durch diese Gnade sieht sich Heinrich wieder "reine unde wol gesunt"(137o). Die Ambiguität des Epithetons "reine" ist gerade an dieser Stelle nicht zu übersehen: es meint "reine" auf der seelischen wie auf der körperlichen Ebene,und - da die ganze Krankheit der "unreinheit" als symbolischer Ausdruck für eine innerseelische Mangelerscheinung begriffen sein will,meint es dies primär(obgleich gerade im Zusammenhang mit der Aussatzkrankheit die Termini "unreine" und "reine" in die Krankheitssymptomatik zu gehören scheinen). Mit dieser wiedergewonnenen seelischen Intaktheit(der "niuwen güete" als der Überwindung des Ich) ergibt sich die nächste Stufe der Wertung durch erzählerische Mittel sozusagen von selbst; Heinrich ist,indem er über seine Illumination zu Gott und über diesen zum innermenschlichen Altruismus gelangt,der "guote herre Heinrich"(1372),und dieses Epitheton hat in seiner einmaligen und exponierten Stellung eine besondere Aussagekraft. Wenn Heinrich kurz darauf "harte schoene"(1375) genannt wird,so unterscheidet sich diese Bezeichnung grundsätzlich von dem ironischen Gregoriusbild des "schönen Heiligen", vielmehr heißt "schoene" an dieser Stelle wie in der Opferszene (auf die Jungfrau bezogen) soviel wie "Gott nah" oder "durch Gottes Gnade erleuchtet". Die Dichtung kann nun damit abschließen,daß Heinrich wiederum wie anfangs "der herre Heinrich"(1473) heißt. Doch hat dieses sich so schlicht gebende Nomen nach der Durchschreitung aller Tiefen und Höhen eines Prüfungs-und Leidesweges,eines Heilsweges,einen anders nuancierten Klang,ist durch Elend,Buße und wirkliche menschliche Größe verdient und errungen worden.

Exkurs:

Es würde sich als Sisyphusarbeit erweisen und als müßiges Unterfangen,eine solche Epithetastruktur in dem komplexen Gebilde eines modernen Romans herausholen und herausheben zu wollen. Wohl scheint das anfangs in unserem Falle sogar ergiebig,wenn die Rezeption von den "jung-jungen Dingern"(3o) spricht,das Kapitel "die schlimmen Kinder" überschrieben ist und in Übertra-

gung durch das personale Medium von den "exceptionellen Kindern"(33) die Rede ist. Sehr bald aber zeigt sich, daß die äußerliche,das Aristokratische betonende Charakterisierungskunst rein an die personalen Medien abgegeben wird und sich von der auktorialen Erzählhaltung wertende,einordnende, eine Grundstruktur bildende Epitheta nicht ergeben. An ihre Stelle sind Namen,Bezeichnungen und Handlungsgesten getreten,Dialoge entscheiden und geben Aufschluß über die innerseelische Situation der Helden,im Rahmen dieser Dialoge finden sich die Namen oder Verwandtschaftsbezeichnungen der Geschwister beispielsweise (beim ersten Inzest), vom Erzähler aus ist einmal von dem "jungen sündigen Herzog Willigis"(45)die Rede,ein Ausdruck,der in Hartmanns Dichtung nicht fällt für Gregors Vater. Ein anderes Mal heißt es "mein Freund,unser Held" im auktorialen Erzählstil,oder "mein Sünder und meine Sünderin"(57) von Willigis und Sibylla.- Vom charakteristischen Adjektiv,das einen inneren Heilsweg abzeichnet in feiner Stilisierung, verlagern sich die Akzente der Stilmittel bei Thomas Mann mehr und mehr auf das Nominale. Schon im Kapitel "der Trauerer",das die Klosterzeit Gregors beinhaltet,ist Gregor der "Credemini"(1o5) in einem Spitznamen,"der Klosterschüler" (1o6),"ein heimlich Fremder"(1o7),der "scholar,Jungster,Lad zum Gaffen"(1o8); die Mönche nennen ihn "Trauerer oder Tristanz den Sorgsamen"(111). Vollends geht die Darstellung in den Nominalstil über,wenn das Fischersweib sich aller angestauten Heimlichkeit und alles Hasses gegen den Fremden,Unverstandenen entlädt. Diese Schimpfrede spannt sich über die ganze Skala möglicher Bezeichnungen in einer solchen Erzählsituation(126:Landstreicher, Meerstreicher,Knochenbrecher,Henker,Schänder,Niemand,Angeschwemmter,Fundvogel,Findling,Bankert,127 mistiger Knecht,fein und frech und ähnlich 224 ff der böse Fischer). Bezeichnenderweise sagen alle diese Schimpfworte über Gregors inneren Entwicklungsgang so wenig aus wie über seinen Charakter,sie weisen vielmehr auf das unmäßige Wesen dieser Frau zurück,die sich - gekränkt in ihrer Mutterliebe - hier übersteigert und überschlägt in die Sache schon gar nicht mehr treffenden Bezeichnungen (Knochenbrecher,Henker,Schänder). Die Heilsstruktur des mittelalterlichen Romans ist also nicht mitrezipiert,das zeigt sich auf der Basis der Erzähltechnik,die kein äußerlich-formalistisches Stilmittel,sondern eine tief verwurzelte und untrennbare Einheit mit

der Heilsstruktur darstellt. Noch deutlicher zeigt sich das bei der Schilderung von Gregors Bußzeit und Auffindung. Hier ist die nominale Darstellung nun auf kein personales Medium zu verweisen, sondern bleibt in der auktorialen Sphäre. Kein einziges Mal ist an den Adjektiven und Attributen erkennbar,welches Heilsstadium Gregor mit seinem Weg betritt oder betreten wird. Er ist,rein vom Geschöpflichen und Naturhaften her beleuchtet,das "verkleinerte Manneswesen"(238),der "Erdensäugling"(239),"verzwergt", vergleichbar dem "unfertigen und unreifen Frühmenschen"(239),dem "Igel", ist "filzig-borstiges Naturdings","moosiges Wesen". Kurz: die Darstellung macht aus dem Menschen,der dritten Person maskulinum mehr und mehr ein "Naturding",ein Neutrum,von dem nicht mehr als "er",sondern als "es" die Rede sein muß. Damit schaltet sich der Status des "gnâden eine" oder "saeldenrîche" und "got vil wol genaeme" als nicht zuständig aus. Die "Herabminderung" Gregors,das hat die gesamte Sekundärliteratur bislang übersehen und nicht behandelt,ist vor allem - und gerade im Vergleich mit Hartmann - an den Umschreibungen und Epitheta für den Büßer (wie überhaupt im ganzen Roman für Gregor) ersichtlich. Und allein über diese Stilmittel wird eine veränderte Bußhaltung evident,eine statischkreatürliche im Unterschied zur innermenschlich-dynamischen Evolution Gregors bei Hartmann. Der gehaltliche Unterschied zwischen Verbal-und Nominalstil macht sich hier bemerkbar als entscheidend differierend in Dynamik oder Statik der Darstellungsweise. Eine solche Erzähldarstellung wie die der Rezeption mündet notwendigerweise ein in eine völlige Neutralisierung des Menschen als "Geschöpf",als "Kreatur"(276,278 ff), als "Ding". Erst von Gregors "Herstellung" und Restaurierung zum Menschenbild an wechselt die Apostrophierung wieder von "es" zu "er",die neue Menschwerdung andeutend. Dabei ist der innerseelische Heilsweg a priori ausgeschaltet und von der Erzählhaltung her verstellt,mehr als durch die Einführung der Instanz der Natur, - während er bei Hartmann geradezu prononciert hervortritt.
(Ende des Exkurses)

Wie bereits angedeutet wurde,hängt mit dieser Grundstruktur der Hartmannschen Dichtungen die Namenlosigkeit der Personen zusammen und die Funktionalität der Nebenpersonen[1] auf die Zentral-

1)Clemens Lugowski,Die Rom der Individualität i.Roman,Berlin,32

figur hin. Was also bei Hartmann in bewußtem Verzicht auf Namen, die keinerlei Aussagekraft,sondern nur bezeichnenden Wert in einer Dichtung haben,durch die Kozentration auf den seelischen Weg eines nur exemplarischerweise mit einem Namen versehenen Helden(Gregor als Papstname,während bei Thomas Mann die Namen bereits Charakteristika sind) erhellt,wird im modernen Roman durch eine Fülle von Namen,Zügen,Gesten geleistet. Die strenge Einlinigkeit ist in der Rezeption gebrochen.

> "Weit stärker als der "Parzival" konzentrieren sich die Epen Hartmanns auf den Weg eines Helden,bzw.eines Paares; Der Darstellung der Umwelt wird weniger Raum zugemessen,die Nebenfiguren haben keine eigene Geschichte wie dort z.B. Sigune und Jeschute..." 1)

Eindimensional ist der Gregoriusroman,indem er nur die Dimension der Tiefe,des Seelischen,nicht aber die der Breite,des realistischen Weltgemäldes berührt. Was an äußerlichen Schilderungen,Entwürfen höfischen und ritterlichen Lebens den "Parzival" welthaltig macht,wird hier bewußt vermieden; denn der legendenhafte Roman leistet Verzicht auf das Weltgemälde als solches, um einen Weg zu bezeichnen,der sich nur stufenhaft zu einem Weltmodell aufbaut. In einer elektiven Tendenz stellt Hartmann in seinem "Gregorius" einen exemplarischen Fall heraus,während die Rezeption ein möglichst komplexes Gebilde schaffen will. Nur auf eine versteckte Art bricht in einer Stelle der Gregoriusdichtung die Welt realistischer Schilderungen ein,wenn im ersten,vom Dichter selbst verworfenen Gregoriusbild ein Ansatz zur Breite sich entfaltet. Daß diese Welt nur durch die Negation hineingenommen wird,zeigt wiederum,daß es auch an dieser Stelle nicht um realistische Details geht,sondern um typenhafte Erfüllung eines Gradus einerseits,um Distanzierung zu einer Legendenform der Zeit andererseits. Ähnlich verhält es sich mit den sich rein im funktionalen Bezug erschöpfenden Nebenpersonen,aus denen die Rezeption eigenständige und individuelle Menschenbilder macht. Wie sie einerseits die volle Landschaft mittelalterlichen Lebens vor dem Leser ausbreitet,in allen,aus verschiedensten mittelalterlichen Quellen(primär dem "Parzival") zusammengetragenen Nationen,so schafft sie ein komplexes Menschenbild,das per se besteht,ohne auf funktionalen Bezug angewiesen zu sein. Die aus dieser Funktionalität innerhalb der Dichtung herausgelösten Menschenbilder

1)W.Ohly,a.a.O.

der Rezeption scheinen stellenweise die Bedeutung der Hauptgestalt zu überwuchern. Die Tendenz führt von der Stilisierung zugunsten eines Vorbildcharakters(wie sie Hartmann aufweist)weg zu einer Art fiktivem "Lebensrealismus",führt damit zu einem Verzicht auf die eigentümliche Struktur der Vorlage,wie bereits aus dem Vergleich des Gebrauchs von Umschreibungen und Epitheta erhellte. Die Rezeption wird durch Dezentralisierung gekennzeichnet,die zu versteckten eigenwilligen Akzentuierungen führt,den allerdings nahezu außerliterarischen Exempelcharakter von Hartmanns "Gregorius" ganz aus dem Auge verliert. Es läßt sich in einem naheliegenden Vergleich mit dem "Parzival" bei Mann nicht von einer unterirdischen in allen "welthaltigen Darstellungen" weiterwirkenden Heilsstruktur und-stufung sprechen,die der "Parzival" bei aller Mehrdimensionalität in Tiefe und Breite kennt,sondern es käme in diesem Vergleich sogar zu einer Einengung des modernen Romans auf eine Eindimensionalität hin,die der Breite nämlich. Die Dezentralisierung im "Erwählten" entspricht einer aesthetischen Diffizilität,einer Vielfalt der Stilformen; die Zentralisierung und Konzentration bei Hartmann dagegen einer ethischen Eindeutigkeit und metaphysischen Zielgerichtetheit. Vielleicht hängen diese gegensätzlichen Bewegungen mit einer veränderten Sicht des Menschenbildes zusammen(die sich dann in der Kunst niederschlägt),vielleicht aber entspringt dies andere Menschenbild umgekehrt der so verschiedenen Einstellung zur Kunst,die Hartmann und Thomas Mann repräsentieren.
Im Mittelalter ist der Einzelmensch[1] einfach nicht Träger der Identität,es besteht noch jenes "reale Einssein von Einzelmensch und übergreifendem Verband" [2],das später dann auseinanderfällt,wenn der Einzelmensch und jeder Einzelmensch ein kleiner Kosmos per se ipsum wird:

> "Aber siehe,die Welt hat viele Mitten,eine für jedes Wesen,und um ein jedes liegt sie in einem eigenen Kreise. Du stehst nur eine halbe Elle von mir,aber ein Weltkreis liegt um dich her,dessen Mitte nicht ich bin, sondern du bist's. Ich aber bin die Mitte von meinem. Darum ist beides wahr,wie man redet,von dir aus oder von mir.Denn unsere Kreise sind nicht weit voneinander,daß sie sich nicht berührten,sondern Gott hat sie tief ineinander gerückt und verschränkt,also daß ihr Israeliter zwar ganz selbstherrlich reist und nach ei-

1)Lugowski,a.a.O.S.18(dort über Wickram)
2)l.c.S.8

> genem Sinn,wohin ihr wollt,außerdem aber und in der Verschränkung Mittel und Werkzeug seid,daß ich an mein Ziel gelange." 1)

Diese in sich gerundete und sich allenfalls überschneidenden Kreise,wie sie Thomas Mann sieht,können sich im Menschenbild nur so abzeichnen,daß gleichwertige Individuen nebeneinanderstehen, die erst in zweiter Schicht funktionalen Charakter haben ("..außerdem aber und in der Verschränkung Mittel und Werkzeug seid.."), nicht aber in einer einsinnigen Tendenz auf die Hauptgestalt hin, sondern auch retrospektiv auf die Nebenpersonen weisend(beispielsweise Gregors Bezeichnung aus dem Munde der Fischersfrau sagen eigentlich nichts über Gregor,Entscheidendes aber über die Sprecherin aus). Lugowskis Terminus für die mittelalterliche Darstellungsweise würde an dieser Stelle "linear" heißen,während in der Rezeption die "Dimension der Breite und Tiefe"(rein räumlich, nicht metaphysisch zu verstehen) zur Geltung kommen und in ihnen die "Vielspältigkeit der Beziehungen des Menschen zur Welt".

Nachdem wir in zwei Punkten ein ganz bewußtes und gelenktes Erzählen in Hartmanns Dichtung beobachten konnten,werden wir uns nun dem Handlungsfluß selbst und seiner Verweisstruktur zuwenden. Verweisenden Charakter hat im mittelalterlichen Werk hauptsächlich die Vor-und Rückdeutung,die beispielsweise im Nibelungenlied einen breiten Raum einnimmt(typisches Stilmittel der Heldenepik überhaupt ist),ein Bezugssystem schafft,das die "ob-überhaupt-Spannung" zugunsten der "wie-Spannung" auflöst.

> "Unter 'epischer Vorausdeutung' verstehen wir jede bewußte oder unbewußte Voraussage oder Vorausdeutung eines später folgenden epischen Ereignisses oder eines epischen Ergebnisses von irgendeinem Verlaufspunkt des epischen Geschehens aus. Es frappiert auf den ersten Blick,daß Vorausdeutungen im Gregorius fast völlig fehlen." 2)

> "Wenn man absieht von einer predigerhaften Einleitung in ihrer didaktischen Beispielformulierung(5o-55;12o-155),dann bleiben als regelrechte subjektive Vorausdeutungen nur zwei Stellen:
> 1.656'sin gesâhen ein ander niemer mê'.Beim Abschied der Geschwister ergeht die Schicksalsformel:'Sie sahen sich niemals wieder'.Damit ist der Gemeinschaft der beiden Menschen ein Ende gesetzt.Der Bruder scheidet aus der direkten Handlungsverbindung aus,das Interessemoment springt über auf die Geburt und das Schicksal

1)Thomas Mann,Josephsroman,S.665
2)A.Gerz,Rolle und Funktion der epischen Vorausdeutung im mhd Epos,in:Germanische Studien,H.92,Berlin 193o,S.9

des Helden 'Gregor'.Die Frage nach dem Schicksal des Vaters,die an der Vorausdeutungsstelle noch offen bleibt,wird an der chronologisch richtigen beantwortet, 826 f.Eine direkte künftige Komplikationsmöglichkeit ist durch die Vorausdeutung ausgeschieden,die Erkenntnisfrage des Hörers oder Lesers zunächst unbeantwortet gelassen.
2.Ebenfalls eine Unheilsankündigung:2256 und 2262
2244-46)'darnâch wart er alsus
vil schiere sîner muoter man
dâ ergie des tiuvels wille an'
2256) 'seht,daz ergie mit riuwen'
2262) 'daz nam einen gaehen val'." 1)

Gerz weist also - besonders im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Dichtungen nach -,wie gerade in den beiden legendären Romanen Hartmanns die Vorausdeutungen reduziert sind auf ein Minimum. Wenn Vorausdeutungen stehen(und er zählt die Beispiele auf),so kann von Vorausdeutungen im Sinne derer des Heldenepos nicht die Rede sein. Denn der Erzähler greift mit ihnen nicht so sehr dem Leser und seinem Wissen vor (Erzähler und Leser sind sich einig,daß 2256 und 2262 nur mit einer Katastrophe enden können),als er Situationen abschließt (656),die Spannungsakzente verlagert; nicht weil die Spannung als solche für ihn ein aesthetisches Problem wäre,sondern weil er nacheinander,linear erzählt. Er gibt hier seine Allwissenheitsrolle gleichsam auf,hält sich auf einer Ebene mit dem Bewußtsein seiner Helden. Die Darstellungsproblematik ist gekoppelt mit der des Zeitbegriffs. Von einem historischen Verhältnis des Erzählers Hartmann zu seiner Quelle kann kaum die Rede sein,er schafft nach,indem er stufenweise den Aufbau einer Heilsstruktur darstellt,ohne darin zeitlich dem Handlungsverlauf vorzugreifen und - sich in seiner Allwissenheitsrolle durchaus zurückhaltend - ohne Bezüge in der Dichtung zu schaffen. Die Rezeption dagegen hat zwar ebenfalls kein historisches Verhältnis zur Vergangenheit,zur Vorlage,sie kennt aber einen festgelegten epischen Spielraum,innerhalb dessen sie schaltet und waltet und ein Bezugssystem von Vorausdeutungen,Leitmotiven und Rückdeutungen schafft. Während im Mittelalter wesentlich die Form des Erzählens in geschlossenen Kreisen und Erzählgliedern (Lugowski) vorherrscht,die mit dem gehaltlichen Aufbau von Hartmanns Dichtung korrespondiert (Aufstufung eines Heilsweges),kennt die Rezeption nur die Komplexität des Dichtwerkes,über die sie in Kreuz-und Quer-Bezügen verfügt.

1)Gerz,a.a.O.S.61-2

Wenn wir unser Beispiel vom "gaehen val" noch einmal aufnehmen, so läßt sich gerade hier zeigen,in welcher Weise sich das kreisförmige Erzählen vollzieht. Hartmann zeichnet vorher nach,wie Gregor höchste Vollkommenheit im ritterlichen Bereich verwirklicht. Nicht bedauernd,nicht wertend,sondern rein objektiv ist dann plötzlich davon die Rede,wie dieses irdische Glück zusammenbricht,indem "wunsches wal" und "gaeher val" geradezu ein Reimpaar bilden. Diese beiden Situationen stehen keineswegs in einem Kausalitätsverhältnis,sondern "gaeher val" gehört zur nächsten Erzählsituation,"wunsches wal" als Gipfelpunkt und zusammenfassend zur vorigen. Sie stehen in linearer Unverbundenheit nebeneinander. Gregor fällt nicht,weil er das höchste Glück erreicht hat,sondern sein Fall hat sich gleichzeitig für diesen Augenblick vorbereitet,ein neues Kettenglied öffnend und anschließend. Im Grunde handelt es sich um eine Parallelhandlung,das zeigt das formale Bild dieser Passage:Konjunktionen fehlen,die beiden Situationen stehen als a und b getrennt nebeneinander(Lugowski:Unverbundenheit,Aufreihung).Mit dieser lapidaren Gegenüberstellung ist das Problem der Handlungsspannung nebenbei erledigt,und Hartmann kann noch einmal in die Erzählsituation a zurückblenden,in den Idealzustand aus Gregors Ritterleben,um über das Motiv der Tafel erst später zu dem Zustand b zurückzuleiten.

Ebenso wie Vorausdeutungen vermissen wir Rückverweise in der üblichen Formelhaftigkeit.Beides sind,wie wir bereits sagten,Mittel einer im Grunde bewußt-aesthetischen Darbietung. Das Leitmotiv weiß diese beiden Tendenzen in eins zu fassen,ist progressiv und regressiv zugleich,schafft eine Kreuz-und Querverbindung in der Dichtung,eine aesthetische Komplexität,die Hartmann gar nicht anstrebt,weil sie nicht von wesentlicher Bedeutung für das exemplarische Vorgehen sind,für den Heilsweg letztlich wenig aussagen und innerseelisch wenig beitragen. An eine Rückwendung (Lämmert) gemahnt an ihrem Platz innerhalb des Zeitschemas die zurückgreifende Methode[1)],in der die Erzählung noch einmal auf eine frühere Stufe zurückschaltet.Hartmann,der in seinem "Gregorius" sonst nur das Nacheinander im Erzählerischen kennt und will,um der klaren Linie und der teleologischen Zielrichtung der

1)Über dies Problem handelt gleichfalls Thaddäus Zielinski,Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos,in:Philologus,Suppl.,8.Band,S.4o5 ff und Herman Meyer,Zum Problem der epischen Integration,in:Trivium 8,H.4,195o,Zürich,S.299

Dichtung zu entsprechen,durchbricht hier sein Schema,wenn er um ganze zwei Szenen zurückblendet (Buße und Auffindung Gregors): 3674.Die doppelte und komplizierte Konjunktion hebt in getragenem Ton an:"dannoch dô",um in der Verstärkung noch durch ein "als iu dâ vor was gezalt"(der Rückwendungsformel an sich) auf ein Detail zurückzuweisen,das dem Dichter sehr wesentlich ist für die Erzählung,dem Leser aber entgangen sein könnte. An dieses Detail knüpft der Erzähler über den Umweg des Rückblendens wieder an,ja er ist praktisch gezwungen,die beiden Handlungsfäden,den alten abgebrochenen und den neuen weiterführenden auf irgendeine Weise zu verknüpfen,könnte das aber auch ebenso in einem Relativsatz tun:"die Tafel,die er damals vergaß".In jedem Fall aber ist eine zeitliche Regression unumgänglich. Bei der weitausholenden Art könnte in Übertragung der Kategorien Zielinskis[1] die Rede sein von einem "nachträglich-reproduzierend-combinatorischen" Vorgehen,wenn nicht innerhalb des zurückgespulten Films die Darstellung sich in reinem Nacheinander ergäbe und ergänzte. Die rückblickend überschauten Ereignisse werden nicht gleichgeschaltet oder verknüpft,sondern durch "und" aneinandergereiht,bloß aufzählend,linear. Das zeigt,daß dem Dichter zeitliche Überlagerungen,Überblendungen,Sprünge nicht liegen.

> "Es geschieht etwas,dann geschieht dieses,und darauf geschieht jenes usw.Oder:als dieses und jenes geschehen war,geschah dieses oder jenes andere.Dieses Schema gilt nicht nur für die in mikroskopischer Distanz besehene Erzählung,sondern auch für die in größeren Zügen paraphrasierende Gliederung,das heißt,auch wenn man größere Einheiten des erzählten Geschehens auf ihre Ordnung zueinander geprüft,gelangt man immer wieder zu einem Hintereinander.Es gibt keine Geschehens-,Handlungsreihen,die zeitlich parallel liefen,es gibt kein historisches zurückgreifen und erzählendes Nachholen von vorausgegangenen Ereignissen,es gibt mit einem Wort - wenn man von der zweiten Abwandlung des Schemas absehen will - keine Gleichzeitigkeit..." 2)

Die Kontinuierlichkeit eines gradualistisch aufgebauten Heilsweges Gregors läßt nur die Linearität der beispielhaft-vorbild-

1)Zielinski,a.a.O.
2)Lugowski,a.a.O.:I."Lineare Anschauung". Er nennt in einer Anmerkung E.Schmidt("Wickram",in:Allg.dt.Biographie,42.Bd.S.334-6):"Während von der einen Gruppe erzählt wird,entschwindet die andere gänzlich unseren Blicken". Lineare Anschauung und Funktionalität der Nebenfiguren treffen sich in dieser Technik des Auftritts und Abgangs,die wir eigentlich sonst nur in der Komödie wiederfinden.

lichen Erzählung zu(was für den mittelalterlichen Roman überhaupt Geltung besitzt wie auch für Wickram,auf den sich Lugowski bezieht). Durch ein freies Schalten und Walten mit der zeitlichen Ordo und progressiven Eindimensionalität müßte sie durchbrochen und zerstört werden. Eine einheitliche Grundstruktur der seelischen Entwicklung Gregors(und des mittelalterlichen Helden überhaupt) ist im Bereich des Diskontinuierlichen,der Parallelschaltungen,Rückgriffe,Vorweisungen nicht denkbar,sondern er kann sich nur auf der Basis einer einsinnig-realen Zeitdarstellung entfalten. Zu dieser zeitlichen Integration bekennt der Erzähler sich an einem Punkt ganz deutlich,es handelt sich um die Stelle,an der die Wege des ausgesetzten Kindes Gregor und des Lebens der Mutter und ihrer Umgebung sich trennen. Eine Gleichzeitigkeit ist da nicht möglich,eine parallele Darstellungsweise würde auf Kosten der in sich geschlossenen Handlungssituationen gehen. Ja,eine Struktur,in der eine Erzählsituation von der anderen praktisch nichts weiß und in der die andere nicht mitgedacht wird,ergibt sich aus dem Stoff selbst,in dem Gregor und die Mutter gegenseitig auch nicht voneinander wissen und ein eigenständiges absolut in sich geschlossenes und nicht ineinander übergreifendes Dasein führen bis zu dem Punkt,an dem sich die Handlungsfäden und Erzählfäden wieder treffen und verbinden. Betrachten wir nun die beiden Schnittpunkte der Erzählaufgliederung:

"Nû lâzen dise rede hie
unde sagen wie ez ergie
dirre vrouwe kinde,
daz die wilden winde
wurfen swar in got gebôt..(923 ff)"

Die Erzählsituation Nr. 2 ist mit dem Abbrechen der Erzählsituation Nr. 1 durch das (rekapitulierende) Demonstrativum verbunden, die Erzählsituation,aus der auktorialen Sicht und Überschau geplant("unde sagen wie ez ergie",vor das ein "nû" noch zu hören ist,das leicht futurischen Charakter verleiht) geht in den Erzählvorgang selbst über,der im Relativsatz anhebt,unmerklich,und dann handlungsmäßig gleich schwere Hebungen kennt(Gottes Lenkung, Ausgeliefertsein an Leben und Tod).

An einem zweiten Schnittpunkt schließt Hartmann die Handlung 1 wieder an mit einem "als ich iu ê gesaget hân"(1843),in einer Rückwendungsformel,die aber auf gehaltliche Unterstützung angewiesen ist,keine eigenständige und absolute Bedeutung hat,sozu-

sagen nur den Rahmen liefert. In dieser kleinen Gedächtnisstütze und Rekapitulation setzt Hartmann den Trennungsstrich zwischen das Geschehende und Geschehene. Der Kreis ist damit geschlossen, die Kontinuität gesichert.

Gerade von der Problematik der zeitlichen Behandlung des Erzählens her muß uns nun ein weiteres erzählerisches Moment bei Hartmann interessieren. Dinge,die für die Technik des modernen Romans keiner weiteren Klärung bedürfen,die Komplexität der Darbietung betreffend,sind für das Mittelalter noch ganz ungesichert. Läßt es sich aus Thomas Manns Rezeption klar und unmißdeutlich ablesen,daß der Roman immer auf das Folgende hinerzählt ist,daß psychologisch ständig Bezüge geschaffen werden und der Blick während des Erzählens immer das Ganze im Auge hat,die Abstufungen,Entwicklungen,Verläufe,so ist dies für Hartmann allenfalls hypothetisch zu behaupten und durch eine Gegenhypothese möglicherweise zu entkräften. Am klarsten wird die Kluft zwischen den beiden Erzählhaltungen am Vergleich der Szenen vor dem ersten Inzest. Während Thomas Mann von langer Hand den Bruder-Schwester-Inzest vorbereitet,sogar durch die Verkomplizierung der Konstellation,indem in die inzestuöse Verwicklung bereits der Großvater Gregors eingespannt wird, -in Freudscher Denkweise von klein auf die Neigung zum Verbotenen in die Kinder eingeboren ist,- läßt sich bei Hartmann auf den ersten Blick nicht sagen,ob es sich hier um bewußtes,gezieltes Erzählen oder gleichsam sukzessives Darbieten handelt,währenddessen der Erzähler sozusagen sich selbst neu vorerzählt,was er doch kennt und weiß. So schwierig es für den modernen Leser nachzuvollziehen ist - selbst im Gedanken an das völlig andere mittelalterliche Verhältnis zur Rezeption - daß ein Dichter seine Quelle fast völlig aus dem Auge verliert und sozusagen unbelastet durch Vorwissen ist,ohne daß ihm die "Allwissenheit" seine Absicht und die Gegenwart verstellt,so daß es zu einem reinen Augenblicksstil kommt,so geben uns doch gerade unsere letzten Beispiele des Nacheinandererzählens den Anhaltspunkt für eine solche Annahme. Auch die Feststellung der bewußten Formung,sowohl vom Metrisch-Zahlenmäßigen her als auch in der Abstufung,Nuancierung und Durchstrukturierung einer innermenschlichen Entwicklung widerspricht nicht unserer Annahme; denn auch ohne daß seine Allwissenheit sich in

Einzeläußerungen bemerkbar machen müßte,steht hier im Hintergrund der Fiktion der bewußt schaffende Erzähler. Hartmanns Technik des Erzählens in kreisförmig geschlossenen Situationen (eine Technik,die Lugowski für Wickram fixiert) bedeutet nicht in Wirklichkeit,daß er Kommendes nicht im Auge behalte(wie oben zunächst provisorisch gesagt wurde),sondern er hält das Kommende nur vor den Blicken seines Lesers zurück,hält ihn auf einer Stufe mit dem Bewußtsein und Wissen der handelnden Personen. Eine solche Technik aufeinanderfolgender Erzählsituationen und -szenen deutet nicht auf eine Frühstufe der Erzählkunst,sondern kann bewußte Formgebung sein,die wiederum der Klarheit und teleologischen Ausrichtung einer Dichtung dient. Es bedarf nicht erst des gesprächigen und sein Schaffen stets in den Blickwinkel des Lesers rückenden Erzählers(wie ihn Clemens in der Rezeption verkörpert),um ein Publikum glauben zu machen,daß der Erzähler in jedem Augenblick eine Dichtungs-und Stofftotalität im Geiste parat hält. Hartmanns Epithetastruktur,die auf eine ganz unauffällige Weise eine Komplexität der Dichtung schafft(beispielsweise durch Wiederholung und Bedeutungswandel eines bestimmten Epithetons in verschiedenen charakteristischen Situationen),zeugt in sicherlich ebenso glaubwürdiger Weise davon,daß er ein Ganzes stufen-und szenenweise zu konstruieren vorhat,wie das die Zwischen-und Werkstattbemerkungen des Clemens tun(S.168:"Sähe ich nicht in meiner unzukömmlichen Allwissenheit auch über dies Gräßliche noch hinaus und bis ans Ende,so müßte ich wünschen..." .."da ich die Geschichte ja kenne und sie erzählen muß,wie Gott zu seinem Ruhme sie sich hat begeben lassen..", es gibt allerdings auch Gegenzitate wie S.165 "Mich freut es,bei allem stillen Grauen,das mir ob des Fortgangs der Geschichte im Herzen wohnt..", in denen sich Clemens unwissend stellt).Für Hartmann ist die Rolle epischer Allwissenheit ganz einfach gar kein Problem,da Formen sich nicht wie in Thomas Manns Roman auflösen,sondern gerade erst bilden und ihnen mit ihrer Anwendung nicht zugleich auch ironische Destruktion immanent ist. Hartmann wird durch sein Verhältnis zur Vorlage in keiner Weise eingeengt oder behindert wie Manns Erzähler das zu sein vorgibt,indem er gleichzeitig das Zwanghafte "festgelegter Muster" beklagt und frei mit seinem Text schaltet ohne Rücksicht oder nur in fiktiver und fingierter Rücksicht auf ihn. Mit der Nennung einer Vorlage,die ohnehin als

Autorität gilt,ist für Hartmann das Rezeptionsproblem a priori erledigt,und da die Autorenrolle noch unberührt von Traditionen und Theorien ist,kann er eine Umstrukturierung und Umformung leisten,ohne die Erzählerfigur in ihrer Problematik dabei mit ins Spiel zu bringen.

Der Weg für den Bruder-Schwester-Inzest wird praktisch frei mit dem Tode des Vaters. In dessen Rede an den Sohn fällt der wichtige Satz und die Mahnung,der Schwester "bruoderlîchen mite ze varn"(6262),eine absolut natürliche und eindeutige Fürsorge eines väterlichen Anweisens und Ordnens. Der unbefangene Leser wird ihr keinerlei weiteres Gewicht als eben das des Vorsorgens beimessen. Tatsächlich stimmt es mit unseren Ergebnissen über die fehlende Voraussetzung nicht überein,hier Untertöne hören zu wollen (wie sie bei Thomas Mann an dieser Stelle allerdings bereits da sind in bewußter Ambiguität einer ohnehin schon facettierten Situation zwischen Vater und Geschwister).In Hartmanns"Gregorius" haben wir in diesem Stadium eine durchaus heile und ungebrochene Welt vor uns,das läßt sich auch für die nächste Stufe, die Ausführung des väterlichen Wunsches in Anspruch nehmen:"der juncherre sich underwant...sô er beste vermohte"(275). Die beiden Aussagen korrespondieren miteinander in schöner Harmonie.Erneut macht sich unsere Beobachtung vom kreisförmigen Erzählen geltend,von den in sich geschlossenen und nicht in Zukunft oder Vergangenheit weisenden Erzählsituationen. Diese Harmonie wird betont,ohne überzeichnet zu werden, so daß von einem ironischen Umschlag keineswegs die Rede sein kann:

287 gesellic und gemeine si wâren selten eine
291 daz gezam vil wol in beiden
296 man mac im anders niht gejehen

Aus der auktorialen Perspektive wird eindeutig fixiert,daß das Verhältnis von Bruder und Schwester durchaus auf höfischer ordo und Zucht basiert. Das hat bei Hartmann keinerlei häßlichen Unterton,keinerlei ambivalenten Aspekt.Der Vorgang der Umdeutung liegt handlungsmäßig einzig und allein beim Teufel,erzählerisch bewährt sich auch hier das alte Prinzip der in sich geschlossenen Erzählkreise und -situationen:"des vâlandes rât" leitet eine neue Handlungs-und Erzählphase ein,die durch die vorige nicht kausal vorbereitet ist. Selbst das Detail der nahe stehenden Betten(294) dient nicht wie bei Thomas Mann einer psychologischen Vorbereitung,sondern gewinnt gleichsam erst in der Art

der "Motivation von hinten"(Lugowski) seine Bedeutung. Hartmanns Wortwahl vermeidet[1] vorsichtig alles Mißverständliche,so daß hier der Terminus "liebe" für die Geschwisterliebe und nicht das unter Umständen kompromittierende,jedenfalls nicht so eindeutige Wort "minne" für die Familienbeziehung steht. Gleich im Anschluß an das Bettendetail steht als Nachsatz,daß die Geschwister sich auf diese Weise "sehen" können,Hartmann vermeidet das Wort "fühlen",oder "die Hand reichen". Die Relation der Geschwister bei Hartmann ist zunächst eine rein platonische und familiärkorrekte. Daß diese Dinge in sich den kleinen Kosmos einer Erzählsituation darstellen,war bereits an dem Fehlen der Vorausdeutungen evident geworden. Daß andererseits rückblickend "von hinten" her die Verknüpfung geleistet wird,die in einem linearen Nacheinander keinen Platz hatte,sehen wir sehr bald.Der Erzähler hält sich in diesem Stufe-für-Stufe-Erzählen gleichsam im Schritt mit seinem Publikum und mit seinen Helden,eilt ihnen nicht voraus wie der moderne Erzähler das tut(ob nun im fiktiven Spiel oder in ernsthafter Auffassung der Allwissenheitsrolle).

343 wonte ir vriuntlîcher mite danne ê
375 triuten mê danne vor den liuten
dâ vor waere(ie) sîn site

Das "ê" und "dâ vor" zieht den Verbindungsstrich zu der vormaligen intakten Situation,die durch die Verführung und das Eingreifen des Teufels zu einer radikal anderen wurde.
Es liegt ganz innerhalb dieser Erzählhaltung,daß ein Ausruf des Erstaunens oder Bedauerns mitten in den Erzählfluß einbricht,die Fiktion augenblicksweise unterbrechend,gleichzeitig aber ihren Realitäts-und Vitalitätscharakter unterstreichend. Diese Ausrufe legen allerdings auch eine fiktive Unwissenheit nahe(die ohne Zweifel aber einem Spiel mit der Allwissenheitsrolle nicht vergleichbar ist),um dann wieder ganz aus dem Geist der Erzählung heraus mahnend fortzufahren ("erw waere baz besunder").

> "Obwohl bei Hartmann zweifellos der Verstand überwiegt und er nicht von großen Leidenschaften bewegt erscheint,so ist er doch nicht ohne Mitgefühl.Dies offenbart sich in zahlreichen Äußerungen,mit denen er die Freuden und Leiden seiner Helden begleitet.Gewiß,oft sind diese nur als Stilmittel zu betrachten,die dazu dienen,die Handlung lebhaft und anschaulich zu gestalten." 2)

---

1)Darauf weist Neumann,A.3oo hin
2)Görlach,a.a.O.S.42

> "Die Entrüstung über die List des Teufels drängt den sonst so ruhigen Dichter zu einem lebhaften Ausruf: Greg.332 'wâfen'...Man spürt,wie in diesen zornigen Worten Hartmanns eine persönliche Erinnerung an die Verlockungen mitschwingt." 1)

Wir gehen nicht so weit wie Görlach,etwas Autobiographisches für Hartmanns eigene Erfahrungen mit den Versuchungen Satans entnehmen zu wollen. Uns interessiert an dieser Stelle vielmehr die reine Erzählerrolle,die ihre Allwissenheit völlig abgelegt hat (wenngleich der Ausruf 365 "ouwî waz wolde er drunder" halb dem rhetorischen Fragestil angehört,der bereits weiß und dennoch fragt,und daß hier Wissen bereits zugrunde liegt zeigt das "ouwî"). Dieses Ergebnis bekräftigt die bisher festgestellten Tendenzen, läßt sich aber anhand eines zweiten Beispiels noch erhärten.Als Gregor am Hofe der Mutter sich als siegreich gegen den Bedränger des schutzlosen Landes erwiesen hat und die notvolle Frage nach einem Landesherrn sich erhebt,raten die Ältesten und Weisen Gregors Mutter zu einer Eheschließung.Sie müssen das aus den Interessen des Landes heraus tun,und auch in Anbetracht der den Räten nicht bekannten Bußsituation liegt einer Heirat der Herrin nichts im Wege[2],da die Buße sich innerweltlich vollziehen soll,an kein Eheverbot geknüpft ist und eine Eheschließung zur Wahrung der gesellschaftlichen Sicherheit,zum Allgemeinwohl dienen soll. Sofern allerdings die Herrin diese Heirat aus egozentrischen Motiven und nicht rein im Blick auf die Erfordernisse ihre Landes schließen will,verändert sich die Bewertung dieser Handlung für die Bußhaltung. Jedenfalls aber setzt der Erzähler an dieser Stelle mit einem Preis der Ehe ein(über die grundsätzliche Wertung des Ehestandes war in der Interpretation die Rede). Uns interessiert hier das gleiche Problem wie in den Szenen vor dem ersten Inzest:Hat Hartmann bei seinem Ehepreis das Folgende im Auge ? Ist er sich der Probleme bewußt,die hier für ihn in der Darstellung liegen? Wir können das - da uns keine eigentlichen Zeugnisse zugänglich sind,die eine Lösung etwa aus dem Wissen um ein mittelalterliches Künstlerbewußtsein heraus brächten - rein aus dem Tenor der Dichtung folgern. Wenn an dieser Stelle absolut ernsthaft(und nichts läge dem Dichter ferner als eine ironische Grundhaltung zum Erzählen oder zu seinem Stoff) die Ehe als "daz aller beste leben,daz got der werlde

1)l.c.S.50
2)Vgl.dazu ausführlich die Arbeit von W.Ohly,a.a.O.

hât gegeben"(2221 ff) hervorgehoben wird,so meint das für die Erzählsituation,daß Hartmann wie im ersten Beispiel kontinuierlich entwickelt,ohne Vor-und Nebendeutungen mitschwingen zu lassen,daß er sich nun hier zwar nicht auf dem Wissensstand des Publikums(das um die Verwandtschaftsbeziehung weiß),sondern auf dem der handelnden Personen,der Erzählung selbst hält. Allerdings steht die Ehestandsverherrlichung an einer Stelle,an der auch der Leser noch nicht über die Wahl der Herrin unterrichtet ist,an der Leser und handelnde Personen gleichsam nur in einheitlichem Bestreben die Notwendigkeit sehen,daß das Land eines Landesherren bedarf(eine Situation, die auch im "Iwein" auftaucht, die wir aus dem "Parzival" kennen,die eben im Artusroman geläufig ist). Man kann sich also weigern,einen direkten Bezug des Ehepreises auf die besondere Ehe von Mutter und Sohn als vom Dichter intendiert zu sehen. Es würde nur die Ergebnisse einer Untersuchung bestätigen und abrunden,auch hier den Ehepreis als der augenblicklichen Erzählsituation zugehörig zu betrachten und ihm jeden vorausweisenden Charakter abzusprechen. Es ergäbe sich dann nur die Parallele zu der Technik der stufenweisen Enthüllung im ersten Inzest,bei der ebenfalls die verbindenden Rückwände der Einzelstufen ausgespart sind,vielmehr die Stufen frei und in der Art scheinbar unverbundener moderner Treppenarchitektur angeordnet sind,dennoch aber in einem Blick aufs Ganze(in der Dichtung erst durch die "Motivation von hinten" und ihr nachträgliches Verständnis möglich) als Treppe erkannt werden.
Das personale Medium(der Landesrat)wird an dieser Stelle bereits wieder durch die auktoriale Aussage abgelöst,dennoch könnte diese Passage durch das auktoriale Medium hindurch als bloße Rekapitulation eines stattgefundenen Dialogs wirken. Denn sie steht kommentierend und zusammenfassend("diz was benamen der beste rât")am Ende des in indirekter Darstellungsweise wiedergegebenen Gesprächs mit der Mutter Gregors(wenn Hartmann den Rat also positiv wertet,so ist das auch auf den vorausgegangenen Dialog, jedenfalls aber allein auf die ihn enthaltende vorausgegangene Erzählsituation - nicht auf die folgende - zu beziehen).
Da dieser Rat in die Tat umgesetzt wird,gehört auch die Ehe selbst noch in die Erzählsituation,in der sie durch ihn gestiftet wurde,wird sie noch aus der Diskussion mit den Weisen des Landes heraus gewertet ohne Vorwissen des Erzählers vor den

beiden Ehepartnern,daß es sich dabei um eine inzestuöse Verbindung handelt. Den Gipfelpunkt dieser Darstellung bildet die Aussage:"Ez enwart nie wünne merre dan diu vrouwe und der herre" (2251-2),was in reinen Präsenzbewußtsein ausgesprochen wird,um dann in einer der beiden Vorausdeutungen(die eigentlich keine handlungsmäßigen Entspannungen sind,sondern prophetische Fingerzeige auf den unweigerlichen Verlauf der Dinge) erst den Zweifel einzulassen an diesem ungetrübten Glück und die Umdeutung der Situation durch den Erzähler "von hinten" einzuleiten: "seht daz ergie mit riuwen" bis zu "daz nam einen gaehen val", wobei dann allerdings über die Köpfe der handelnden Personen hinweggesprochen wird. Der Leser ist durchaus informiert,welche wirkliche Beziehung hinter dem Scheinglück Gregors und seiner Mutter spielt. Von diesem Fundament aus kann Hartmann urteilen, ohne vorzugreifen.

III. ZUSAMMENFASSUNG:

Die Gregoriusdichtung ist bislang in der Sekundärliteratur fast ausschließlich unter dem Aspekt des Legendären betrachtet worden; sie wurde dadurch immer in eine Art Zwischenstellung zwischen theologischem und dichterischem Dokument gerückt. Auf der Suche nach rein theologischen Gehalten übersah man die aesthetische Gestalt des "Gregorius"; aber nicht nur das ist unser Einwand, der den Anstoß zu einer ganz anders ausgerichteten Art der Themenstellung gab, sondern vor allen Dingen stellte sich heraus, daß man von der rein theologischen Deutung und Interpretation selbst der Problemstellung nicht eindeutig gerecht werden konnte. Die Fragen, die Hartmann in seiner Dichtung behandelt, sind nuancierter, difficiler, als daß man sie mit einem Entweder-Oder von theologischen Beurteilungen her lösen könnte. Durch sehr feine erzählerische Mittel gibt Hartmann zu erkennen, daß es sich eben um mehr handelt als um "verhüllte Theologie". Die Gotik erweist sich als Seismograph für Schwingungen, die nicht mehr einer Norm gehorchen, sondern komplizierte Fragen des menschlichen Bewußtseins anschneiden. Ist so die Ausgangsbasis der Interpretation eben nicht der theologische Maßstab, sondern das im Erzählerischen frei werdende Menschliche, das Hartmann in den Blickpunkt seines Dichtens stellt, so nähert sich der "Gregorius" gegen sein Ende wieder mehr einer theologischen Einordnungsmöglichkeit. Wenn Gregor sagt, es gäbe außer der schicksalhaften Verfallenheit auch noch Buße und Umkehr, die unter Mitwirkung der Gnade zur Erlösung führen können, zur Befreiung von den dunklen Gesetzmäßigkeiten des Schicksals, so überwindet Hartmann eigentlich in der Dichtung selbst, im vollen Maß christlicher Freiheit, in der sein Held handelt, die Bedrängnisse und Beunruhigungen, mit denen er und seine ganze Epoche zu ringen hatte. Nicht nur von daher aber, sondern auch von der Form aus konnte eine Abgrenzung gegen die Legende vorgenommen werden, wobei sich in einem Vergleich zwischen dem "Gregorius" und verschiedenen thematisch verwandten "Legenden" ergab, daß es sich beim Gregoriusroman um eine "Erzählhaltung", bei den Legenden aber um eine reine Darstellhaltung handelt. Der Legendentypus kommt von den Viten her, hat teilweise noch stark vitenhaften Charakter. Ihn kennzeichnen Objektivierung, Stilisierung; es fehlt gänzlich der eigene Spielraum für einen Dichter (womit

die Legende eigentlich ihrem Geist und ihrem Verhältnis zur Kunst nach in die Romanik gehört,wenngleich sie zeitlich nicht allein in die Romanik zu verweisen ist).Der Verzicht auf das Persönliche, auf einen spürbaren,dichterisch formenden Gestalter läßt keine andere Möglichkeit des Erzählens zu als die reine Darstellhaltung, die sich anlehnt an überkommene Stilfiguren,Strukturen und Topoi.

Der Artusroman,in dessen Tradition der "Gregorius" steht,aber macht den Weg frei für den Aufbruch des Ritters zu einem eigenen Ziel,er ist nicht mehr auf bestimmte Gehalte festgelegt,die mehr oder weniger dem Theologischen angehören und deshalb nicht frei sind für eine aesthetische Formgebung. Weist die Legende in ihrer Thematik meist über die irdische Welt hinaus in eine jenseitige, so ist es das Thema des Artusromans,wie der Mensch seiner inneren Vollendung in der Welt zustrebt,ist es das Thema auch des Gregoriusromans,wie ein Mensch diesen innerweltlichen Weg beschreitet,der eben nicht in zwei Welten,sondern nur der einen hiesigen verläuft.Das unterscheidet den "Gregorius" auch seinem Inhalt nach von der eigentlichen Legende und ihrer Tendenz.Freilich kommt es im "Gregorius" zu einer Konzentration des Spielraums gegenüber der Aventiurespanne des reinen Ritterromans(was die Figuren,ihre Funktionalität auf die Hauptgestalt hin,ihre Namenlosigkeit und die Aufgliederung in Erzählsituationen und -kreise betrifft). Trotzdem ist im "Gregorius" gerade mit dem Motiv der weltlichen oder geistlichen Bußfahrt,das er mit allen Dichtungen Hartmanns teilt,mit dem Motiv des Läuterungsweges, eine Struktur vorgeprägt,die durchaus als Vorform des deutschen Entwicklungsromans genannt werden darf. Er ist auch dem Artusroman von dieser Warte her wiederum sehr eng verbunden; denn alle deutschen Artusromane überwinden die Artuswelt(auf einem solchen Läuterungsweg) und münden in eine höhere Stufe - nicht in die höchste,letzte,jenseitige allerdings - ein,in einen höheren Gradus.

Gegenüber Chrétien nimmt Hartmann nicht eine rein rezeptive Haltung ein,er strukturiert vielmehr um,wobei der Grund nicht ein Wille zu aesthetischer Verfeinerung ist(die sich allerdings nebenbei ergibt),sondern psychologische Vertiefung,Verinnerlichung,"Entwirklichung" zugunsten einer Heilsstruktur(es steht einer solchen "entwirklichten" Kunst jedoch immer eine nüchterne Beobachtung und Beurteilung der Welt zur Seite).Die Umstruk-

turierung ist es,die Hartmann als "diuten" bezeichnet.Sein"diuten" setzt aber zunächst ein vorurteilsfreies Sichansprechenlassen durch Probleme voraus,die die Vorlage nicht nur enthält,sondern die auf Grund der Vorlage künstlerisch verarbeitet werden können. Hartmann exemplifiziert wie gesagt sein Problem und das seiner Epoche am vorgegebenen Stoff; während es bei Thomas Mann umgekehrt dazu kommt,daß er die Erzählproblematik als solche an seinem Stoff(der für ihn keine Autorität darstellt)bearbeitet.

Die Funktion des Dichterischen ist für Hartmann das erzählerische Verarbeiten,das Umwandeln der Problematik ins Künstlerische(von"sô gewanten sachen" spricht Hartmann im "Armen Heinrich","diuten"nennt er es im "Gregorius").

Die seelische Vertiefung,die seit Veldeke das Menschenbild revolutioniert,führt zu ganz neuen Fragestellungen,die in der Romanik weder denkbar noch legitim gewesen wären.Eine der Fragen ist die nach einer Macht neben dem Christlichen,einer Macht neben Gott(freilich war für Veldeke ebenso wie für Hartmann das Christliche selbstverständliches Fundament),nach dem Dämonischen, nach dem Schicksal.

Der "zwîvel",die allgemeine Erschütterung der Zeit,wird das Kennwort dieser neuen und krisenhaften Situation.Die neue Seinserfahrung will nicht mehr ausschließlich auf dem Glauben aufgebaut sein,sondern auch auf Eigenkräften,denen man vertrauen kann.Der Laie wehrt sich gegen die Unbedingtheit und Autorität des kirchlichen Glaubens,der kein Eigensein des Menschen zuläßt. Mit Abälard,dem ersten Dogmatiker des "zwîvels",der allerdings die Widersprüche der Bibel noch auflösen wollte,hat diese neue Haltung sich Bahn gebrochen; denn bereits er setzt anstelle des unbedingten Glaubens das eigene kritische Denken.

Seit 1160 beginnt man sich auch in der Kunst für weltliche Gestalten und Lebensläufe zu interessieren; Die Alexanderdichtung repräsentiert einen solchen Interessenpunkt,da sie um eine Stufe weiter ist als das "Rolandslied",in welchem Roland allein dem christlichen Gott dient und durch ihn in allen seinen Handlungen bestimmt wird. Man hegt freilich keine Zweifel an der Existenz,sondern nur an der Allmacht Gottes,dafür steht die neue Perspektive.Es geht aber vielleicht nicht einmal um einen Zweifel "woran",um ein intellektuelles Zweifeln(im Parzivaleingang bekennt Wolfram,daß mit dem Zeitalter des "zwîvels" die mensch-

liche Krise angebrochen ist),sondern eben um Erschütterung,um Zerfall feststehender Werte. Der Mensch wird jedoch durch die Krise nicht vernichtet(das symbolisiert das Kennwort "geil" im "Parzival"),sondern es sind beide Mächte an ihm beteiligt,Himmel und Hölle.Innerhalb dieser Umbruchssituation taucht für Hartmann die Frage nach der menschlichen und christlichen Freiheit auf und mit ihr ein Grundproblem der Gotik. Wenn bei Hartmann dies Verhältnis von Freiheit und Gnade nicht exemplarisch oder grundsätzlich gelöst ist,so ist das keine Kritik an ihm. In dieser weltbildlichen Krise bricht das frühmittelalterliche Gottesbild zusammen und es bleiben verschiedene unvereinbare Teilbegriffe, mit denen nicht gearbeitet werden kann,das Bild des höfischen, des germanischen und in einer verwässerten Form das des Augustinischen Gottes.Wenn Hartmann diese Fragmente nicht zur Synthese oder zu einer neuen Totalität zusammenzuschließen vermag,so kann das nicht verwundern,da er selbst mitten in dem Zusammenbruch des Alten,Fixierten steht und eine endgültige Lösung gar nicht bewältigen kann.Was er leistet,was er darstellt,ist ein möglicher,ein begangener Weg: der Aufbruch der Gotik zu einer Eigengesetzlichkeit des Rittertums,des Menschentums ist sein Thema, steht hinter allen seinen Themen. Dieser eigene Weg des Ritters verläuft außerhalb der Kirche,er bewegt sich streckenweise parallel mit dem kirchlichen,kennt aber dennoch seine eigene Gesetzmäßigkeit.Das Wagnis der Existenz beginnt bei Hartmann von Aue, weil man sich selbst lebt und nicht mehr nach der Vorschrift der Kirche.Die zentrale Gefahr der Zeit ist deshalb aber auch die der Autonomie des Menschen,das zeigt der "Arme Heinrich": Heinrich wird mit Aussatz geschlagen,es wird nicht nur eine Kritik an seinen Standesgenossen ausgesprochen,an der Gesellschaft, die keine ethische Kraft aufbringt,sich vor Ansteckung fürchtet, statt dem hohen ritterlichen Ideal und Gebot der Hilfe Folge zu leisten,sondern die gefährliche Autonomie des Menschen ist hier in allen ihren Folgen fixiert.

Hand in Hand mit einer solchen Umwertung des Menschenbildes geht eine veränderte Einschätzung der Kunst: in der Romanik suchte man den Trost ausschließlich in der Religion,nun tut man es auch in der Dichtung.Dichtung wird darüber allerdings noch nicht zum aesthetisch autonomen Gebilde,"Tristan" 4621 rühmt die Ausgeglichenheit der aesthetischen und ideologischen Fähigkeiten gerade

an Hartmann von Aue.Jedenfalls aber gewinnt das dichterische Wort hier eine Eigengültigkeit und-würde,nachdem man ihm in der Romanik eine ganz untergeordnete Funktion zugewiesen hatte. Die Sprache als aesthetisches Gebilde hat die Romanik noch nicht gekannt. Das Einmalige am Hochmittelalter ist die gotische "Entwirklichung",die zwar Wortartistik zuläßt,aber keine Willkür der Sprachhandhabe bedeutet. Mit der künstlerischen Prägung des Wortes zugleich findet eine höchste Idealisierung der Sprache statt. Trotz zwei völlig verschiedenen Kunstrichtungen(Wolfram/ Gottfried) steht dahinter das einheitliche Kulturideal der "mâze", das für Hartmanns Formgebung geradezu sprichwörtlich geworden ist. Der Mensch ist Meister der Erschütterung,Sprache bleibt damit nicht bloßer Ausdruck wie in der Romanik,sondern wird zugleich Verbergen. Während das Schweigen,die kontemplative Haltung und das Verneigen in höchster Selbstentäußerung die Haltung der Romanik und des ganzen Christentums gegenüber Gott ist,überwindet Hartmann von Aue diese Form zugunsten einer neuen,zugunsten des künstlerischen Wortes als Verhalten zu Gott. Die Sprache ist auch Nachdenken des Menschen über sich selbst,das bewirkt eine Vertiefung des Sprachvermögens. Während die Sprache der Romanik die des Erschüttertseins über die Verfallenheit des Menschen, über die Möglichkeit der Verdammnis,die Wandelbarkeit alles Irdischen war,so ist die der Gotik umgekehrt eine Sprache als Versuch der Beherrschung der Erschütterung,die "mâze" ist mittelbar daran beteiligt,da sie Zeichen der subjektiven Vorstellung der Epoche ist: die Gotik sucht eine mittlere Linie zwischen den Affekten.

Von zwei Seiten her haben wir versucht,den Sinn des Wortes und die Doppelbödigkeit des Erzählens im Mittelalter zu beleuchten und uns dabei auf Guardini berufen,der das Symbol der "Kathedrale" hinter dem mittelalterlichen Kunstwerk und seiner Architektur erblickt,und auf W.F.Ohly,der über den hintergründigen Sinn des Wortes im Mittelalter handelt. Auch für das dichterische Wort der Romanik ergibt sich von hier aus die Perspektive auf eine spirituelle Transparenz. Geht die gotische "Entwirklichung" der Erzählkunst Hand in Hand mit nüchterner Beobachtung der Wirklichkeit(wie wir gesagt haben),so weist das zurück auf die schon frühmittelalterliche Anschauung vom mehrfachen Sinn des Wortes, auf die Tatsache,daß hinter einem "realistischen" Verständnis des

mittelalterlichen Textes immer ein symbolisches mitzudenken ist.

Das Ziel von Hartmanns Kunst ist Wahrheitsvermittlung. Der Begriff der vollen Wahrheit steht nicht in Gegensatz zur Lüge, sondern zur Eigenerfindung; angestrebt wird eine objektive Gottesoffenbarung im Unterschied zu subjektiver Deutung(Eigenerfindung).Hartmann versucht diese objektive Wahrheit auf dem Wege der Wahrhaftigkeit zu erreichen. Die Rezeption hingegen hat das Ziel der Wahrheitsvermittlung nur als überkommene Formel mit aufgenommen,ihr Programm(teilweise fiktives Programm)ist das der Wahrscheinlichkeit.Zwischen beiden Bestrebungen liegt der entscheidende Schritt einer veränderten Kunstauffassung. Für Hartmanns Wahrhaftigkeit,für sein Ringen um Wahrheit(das man keineswegs topologisch einordnen kann) bürgen der Gedanke einer eigenen Buße und einer damit verbundenen religiösen Sendung. Von diesem ganzen Problemkreis aus war es für unser spezielles Thema von weit höherer Bedeutung,ob man den Prolog des "Gregorius" persönlich interpretieren müsse oder nicht,als die Frage nach der größeren oder geringeren Stimmigkeit des Samaritergleichnisses vom Theologischen her sein könnte. Eine solche Fragestellung verbietet sich unter den von uns herausgegriffenen Gesichtspunkten; was dagegen für die Erzählhaltung wichtig wird,ist der Einstimmungscharakter des Prologs,der Vergleich des Gregoriuseingangs mit anderen Prologen und mit den Erzähleinschüben der Dichtung selbst. Wir sind zu dem Ergebnis gekommen,diesen Prolog als absolut persönlich zu werten,eine eigene seelische Betroffenheit ist nicht nur dem Erzählen anzuspüren,sondern läßt sich auch aus dem Biographischen Hartmanns belegen und erklären. Da es sich im "Gregorius" um eine Krisendichtung handelt (Krisendichtung im doppelten Sinn,Krise des Autors und Krise der Epoche),fällt die starke Ichbezogenheit des Werkes auf,die sowohl bei Wolfram als auch bei Gottfried ganz fehlt und in Hartmanns anderen Werken sublimiert wird ins Dichterische. Es geht ihm aber im "Gregorius" gerade um Enthüllung von Selbsttäuschung("wân")und um einen Zug zu letzter Wahrheit für sich und andere. Das Persönliche wird also fruchtbar gemacht,steht nicht im Sinne melancholischer Selbstreflexion da,sondern bringt die Dichtung gleichsam ins Rollen. Die Selbstreflexion hat bei Hartmann rein seelisch-entlarvenden Wert(Drang zur Wahrhaftigkeit),sie ist niemals Selbstreflexion über den Künstler,über seine Kunst,sondern über den

Menschen Hartmann von Aue,sie ist deshalb nicht einem fiktiven Erzähler,sondern dem Dichter(und Menschen Hartmann zuzuordnen. Diese Dinge meint E.Görlach,wenn sie künstlerisches Selbstbewußtsein vermißt,das Wolfram und Gottfried aufweisen,bei denen hingegen die Seelenanalyse der eigenen Persönlichkeit fehlt. Die künstlerischen Fähigkeiten Hartmanns tragen jedoch allein im Hinblick auf die brilliante Form ihre Rechtfertigung und Legitimation in sich,sind Zeugnis eines bewußten Kunstschaffens.

Da der "Gregorius" von einer starken eigenen Erschütterung Hartmanns ausgelöst wird,ist er "starc ze hoerenne",was etwas über die Aufgabe des Dichterischen aussagt,wie auch in allerdings schon abgeschwächter Form der Impetus des Schreibens im "Armen Heinrich": "swaere stunde senften". Das meist als "licht" erklärte Mittelalter hat durchaus die Gegenseite des Daseins gekannt und geht Problemen nicht aus dem Wege,sondern nimmt sie gerade auf,um sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Es geht hier nicht um ein "prodesse et delectare" in der Kunst,vielmehr wird das "delectare" in der Ankündigung "starc ze hoerenne" sozusagen von vornherein ausgeschaltet und kommt erst im "Iwein" als Möglichkeit wieder mit ins Spiel("daz man gerne hoeren mac").
Dieses Bewußte Sich-den-Dingen-Aussetzen geht zurück auf ein kollektives Menschenideal,das mehr ist als eine Form höfischen Zusammenlebens,gesellschaftlicher loser Bindung. Das Gesellschaftsbild steht vielmehr - als communio hominum - in Analogie zu einem transzendenten Vorbild,der communio sanctorum. Durch dieses Ideal verpflichtet,steht ein Mensch für den anderen ein, es gibt kein individualistisches Sichausleben in einem Problem, Dichtung kann nur groß sein,wenn sie auch zugleich Exponent der Zeit ist.Von hier aus fixiert sich nicht nur die Stellung des "Gregorius" innerhalb seiner Zeit,die Haltung Hartmanns in dieser Dichtung im Bezug auf seine Mitmenschen,sondern auch Probleme,die bereits der Dichtung selbst angehören,wie die Frage der innerweltlichen Buße der Mutter(der ein individualistisches Sich-Abkapseln verwehrt ist und deren eigentliche Aufgabe der Dienst innerhalb einer Gemeinschaft wird),die Forderung der stellvertretenden Buße Gregors(die von hier aus einen sehr gewichtigen Charakter erhält) und die am Ende auf die Analogie zur communio sanctorum Bezug nehmende Bitte um Fürsprache für alle Menschen, die im Epilog an Gregorius gerichtet wird.(Daß es sich rein ge-

haltlich um eine gewisse Parallele zwischen einer einst nicht geleisteten oder nicht in vollem Maße geleisteten Fürbitte Gregors und einer nun - vom geläuterten Gregorius aus - sicher geleisteten Fürsprache bei Gott für die Menschen handelt,betrifft nicht nur die Interpretation des Epilogs,sondern auch die strengdurchgeführte Struktur der Dichtung.)

Die grellen Motive Hartmanns(es war vom Sich-Stellen gegenüber den Problemen die Rede),wie Inzest,Aussatz,Wahnsinn,Liebestod (das erste und das vierte im "Gregorius") stehen in einem scheinbaren Kontrast zur "mâze",zur Harmonie der Form,es fällt aber zugleich von dieser Harmonie ein Abglanz auf sie und erlöst von dem inhaltlich Düsteren. Die Klarheit der Form soll also erlösen; der reine Reim verkörpert das Prinzip der Harmonie. Neben den düsteren Motiven kennt der "Gregorius" aber auch und vor allen Dingen das Wunder. Bereits der frühhöfische Roman(in der Tradition des "hellenistischen Romans") prägt einen Wunderbegriff,er rückt jedoch das geistliche Wunder in leichte Antithese zum Begriff des Wunderbaren(des weltlich Wunderbaren).Für den frühhöfischen und den Ritterroman gilt das Wunderbare als Anlaß zur Entfaltung der Pracht,der Fülle; im "Gregorius" dagegen handelt es sich um ein rein christlich-geistliches Wunder,von daher ist der Wahrheitsanspruch legitimiert,während der frühhöfische Roman Freude an Fabeleien hat und einen solchen Anspruch daher a priori gar nicht stellen kann oder stellt. Die zwei Gregoriusbilder (auf dem Stein),das abgelehnt und das realistisch-bejahte,könnten als Gegenüberstellung dieser zwei Traditionen gelten,wenn wir nicht an unserer Hypothese der versteckten Ablehnung einer "zersungenen Legende" festhalten,die aesthetische Erwartungen eines rein auf Unterhaltung ausgerichteten Publikums befriedigen will. Das eine Gregoriusbild wäre das der Entfaltung von Pracht und Fülle, von äußerlicher Integrität eines "Helden",um das Wunderbare daran darzustellen; das andere stünde für das Wunder durch seine Verinnerlichung,seinen Verzicht auf das Aesthetische zugunsten der Wahrheit,durch seine Epithetastruktur,die einen rein innerseelischen Entwicklungsgang des "Gregorius" wiederspiegelt. Daß die Epithetastruktur,die bisweilen abgelöst wird durch Passagen mit statischen Nomina(auf der Insel:der ellende,der ritter; im Lande der Mutter:der gast,der herre),verstärkt nur ihren sich gerade im zweiten Gregoriusbild konzentrierenden Charakter.

Für die Erzählhaltung ist die Frage nach einer Autorenrolle sehr wesentlich. Über den Selbstbegriff dieser Autorenrolle erfahren wir bei Hartmann wenig. Daß ihm Bildung als Voraussetzung seines Dichtens gilt,ihm ein ernsthaftes Anliegen ist,geht zwar aus der Gestaltung des "Gregorius" durchaus hervor,wird aber erst im "Armen Heinrich" ausgesagt. Das Aufkommen dieses Bildungsbegriffs und -denkens ist ein völlig neuer Aspekt(das Wort "Bildung" wird erst im 14.Jahrhundert gebraucht im Sinne eines Hineinkommens des göttlichen Urbildes in die menschliche Seele - bei Meister Ekkehart beispielsweise - das Problem des gelehrten Dichters dagegen kennt erst Opitz). Wolfram wendet sich gegen diese Tendenz, die er verachtet,gegen die er sich ausspricht.Das Bildungsanliegen ist jedoch keineswegs ein zentraler Punkt in Hartmanns Einstellung zur Dichtung,es ist vielmehr eine Konsequenz einer deutsch-französischen Doppelkultur. Das Bildungsprogramm ist bei Thomas Mann Fiktion,ironisches Spiel. Nicht diese mehr oder minder periphere Frage der Einstellung zum Dichten ist entscheidend für den Unterschied zwischen Hartmann und seiner Rezeption,sondern der Begriff der Erzählerrolle. Ist bei Thomas Mann die Erzählerrolle (am Ende einer langen literarischen Tradition) bis in alle Spielarten ausgebildet,kann man dort verallgemeinern von einem allwissenden epischen Erzähler sprechen,so kennt Hartmann eine Allwissenheitsrolle gar nicht. Er erzählt von Stufe zu Stufe,von Situation zu Situation,hält sich auf der Bewußtseinsebene der handelnden Personen und dem Wissensstand des Publikums. Daher sind scheinbare Widersprüche in der Dichtung(der Ehepreis beispielsweise) zu lösen.

Dichten ist für Hartmann in erster Linie Kommunizieren mit Gott, für die Selbsteinschätzung des Dichters ist es also wichtig zu wissen,daß er sich der göttlichen Hilfe verpflichtet weiß(was sich nicht im Topos der Apellatio,sondern im Epilog,im Fürbittegedanken äußert,wohinter ein echter erlebter Inhalt steht). Erzählen ist also eine Haltung zu Gott - und im Hinblick auf ihn - zum hilfebedürftigen Menschen,es ist jedoch keinesfalls ein literarisches Problem. Über das Wie des Erzählens wird in der Dichtung selbst nicht reflektiert,über den Werkstattvorgang mittelalterlichen Dichtens aber besitzen wir keine Zeugnisse. Folgerichtig ist Hartmanns Dichtung keine statische "Spiegelung der Welt",sondern sie ist produktiv,fruchtbar,weil sie die Dynamik

möglicher Lösungen,gangbarer Wege in sich trägt und in ihnen über die Aufgabe des bloß Aesthetischen hinausweist.
Hartmanns Erzählen ist geradlinig,aufrichtig,schlicht.Linearität,Kontinuität,Funktionalität der Figuren aufeinander,Eindimensionalität und die Aufgliederung in Erzählkreise und -situationen sind die Lugowskischen Kategorien für Wickram,die sich alle auf Hartmann übertragen lassen und für seine Romanform bereits charakteristisch sind. Zur Kontinuierlichkeit bei Hartmann gehört die Technik der Verknüpfung zweier Handlungsfäden,zu ihr steht auch die Frage nach einem gezielten oder ungezielten Erzählen in Bezug. Wir haben für Hartmann ein Erzählen in Erzählsituationen und -kreisen fixiert,die in sich geschlossen sind. Bei Thomas Mann dagegen löst eine weitverzweigte Verweisstruktur durch die Technik der Leitmotivik das Situationsgebundene auf und schafft Kreuz-und Querverbindungen räumlicher wie zeitlicher Natur.
Wenn wir Hartmanns Erzählweise unter diese Perspektive stellen, ergibt sich ein rundes Bild der Erzählhaltung,die eine konsequente Struktur abzeichnet nicht nur in der Verfolgung eines Heilsaufbaus(gradualistisch einen inneren und einen äußeren Weg aufeinander abstimmend) in der Dichtung,sondern auch in der Art der Darstellung selbst. Die Eindimensionalität im Zeitlichen wie im Psychischen(unter Verzicht auf die Breitendimension eines Kulissenrealismus),das Nacheinander der Erzählkontinuierlichkeit, das kreisförmige,stufenweise,konstruktive Erzählen,das einen progressiven Aufbau deutlich evident werden läßt und sich erst in seinen Einzelgliedern verkettet durch eine "Motivation von hinten" und eine Überschau aus der Retrospektive,bestätigt sich in allen Zügen der Dichtung. Bei Thomas Mann ist die Zielrichtung der Dichtung anders,es geht von vornherein um teleologisches Erzählen,alle Motive sind vorbereitet,alle Situationen provoziert.
Im Sinne des Erzählens in Erzählsituationen kennzeichnet Hartmanns eigentümliches Schaffen das Stilmittel des plötzlichen Umschlags einer Situation auf ihren Gipfelpunkt,das sich so erklärt,daß in einem Reimpaar der erste Vers noch der alten,der zweite aber schon der neuen Erzählsituation angehört,hinter dem aber erlebnismäßig vom Dichter her zugleich Hartmanns persönliche Erfahrung vom plötzlichen Einbruch des Schicksals steht.

Alle genannten Züge und der Blick auf den Zusammenhang Hartmanns mit mittelalterlicher Kunstarchitektur und ihren Stilgesetzen(auf die besonders Eggers in seinem Buch "Symmetrie und Proportion" hinweist) deuten auf ein bewußtes Kunstschaffen.

Die Namenlosigkeit der Helden in Hartmanns "Gregorius"(von Lugowski ebenfalls für Wickram in Anspruch genommen) steht im Dienst einer ganz neuen Formgebung,die wir die Epithetastruktur Hartmanns genannt haben. Diese Struktur ist Hartmann allein eigen,ist seine Schöpfung(obwohl auch andere mittelalterliche Dichter die Technik der Umschreibung kennen - Wolfram und Gottfried beispielsweise). Sie ist bei ihm selbst wiederum am konzentriertesten im "Gregorius" nachzuweisen,erst in geringerem Ausmaß auch für den "Armen Heinrich" typisch und nur äußerst flüchtig im "Erec" und "Iwein" nachzuweisen. Steht diese Epithetastruktur als Charakteristikum für Hartmanns Dichtweise,ist sie besonders akzentuiert im "Gregorius",so zentriert sie sich innerhalb dieses durch sie herausgestellten Werkes noch um die Hauptgestalt. Gleich im "Untertitel"(wenngleich ein solcher Terminus für Hartmann noch keine eigentliche Anwendung finden kann) kommt es zu dem Begriff des "guoten sündaeres" innerhalb dieser Technik (während sich bei Thomas Mann die Akzente von dem "guoten sündaere" auf den "Erwählten",vom dynamischen und entwicklungsfähigen Symbol auf die statische Nominierung verschieben). Dieses scheinbare Paradoxon nimmt Hartmann in Anspruch,weil die übliche Begrifflichkeit der Romanik nicht mehr ausreicht,um die Dämonie der Erbanlage und Affinität untergründiger Art zur Sünde einerseits und das klare Reagieren im vollen Maße christlicher Freiheit andererseits innerhalb eines einzigen Begriffs zur Synthese zu bringen. Was dieser Terminus bedeutet,wird evident auf dem Hintergrund einer ähnlichen Motivik innerhalb der drei großen Dichtungen der Gotik: Gregor, Parzival und Tristan teilen diese Dämonie der Erbanlage, Affinität zur Sündenverstrickung,sie sind alle drei durch eine dämonische Minneveranlagung belastet (Gregor von seinem Vater,Parzival von Gahmuret,Tristan von Riwalin her). Völlig verschieden aber ist die Art und Weise der Bewältigung dieser Mitgift. Ist im "Tristan" der Zaubertrank die Dokumentation totaler Unfreiheit,so zeigt Gregors Umkehr den Spielraum der eigenen Willensfreiheit und die Möglichkeiten,die in einem eigenen Handeln zum Heil führen können,wenn ihnen die Gna-

de Gottes hilfreich entgegenkommt (noch verwickelter ist die Stellung Parzivals zu seiner Erbanlage,in den Anfangsstadien wesentlich bestimmt durch die "tumbheit"). Bei gemeinsamer schicksalhaft-seelischer Veranlagung kommt es zu ganz verschiedenen Reaktionsweisen, und die besondere Umkehr Gregors soll gerade in diesem Zusammenhang durch den Begriff des "guoten sündaeres" vorausgenommen werden und von Anfang an bestimmend über der Dichtung stehen.

IV. INTERPRETATION DES "ERWÄHLTEN" [1]

WER LÄUTET ?

Man möchte die beiden frommen Gesänge, die von den Türmen der römischen Kirchen herabläuten, als Motto für die folgende Geschichte begriffen wissen, in die sie einstimmen sollen. "In te Domine speravi" heißt es - und - "Beati sunt, quorum tecta sunt peccata"[2], Erwartung das eine ausdrückend, Erfüllung das andere. In dieser Art eines Prologs (und wir haben dies Vorkapitel als späten und umgeformten Nachfahren des Prologs einer geistlichen Dichtung zu begreifen) klingt das Thema auf unmerkliche Weise an, auf symbolistische und anonyme. Nicht nur diesen symbolisch-anonymen Charakter aber hat die Doppelgliedrigkeit des Mottos, sondern auch einen rhythmischen, den der inneren und äußeren Balance,

1) Wir folgen bei unserer Interpretation den bei Mann gegebenen Kapitelanfängen, Einschnitten und Zäsuren, mithin auch dem Rhythmus der Dichtung, ohne jedoch hier darauf einzugehen, welche Bedeutung diese Dinge als Stilmittel in der Dichtung einnehmen. Wir verfolgen sie durch die einzelnen Seiten in Handlung und Personenzeichnung und wollen zunächst nichts anderes als Unterschiede zu Hartmann, Übereinstimmungen tatsächlichen und scheinbaren Charakters herausarbeiten und Problemzusammenhänge in Thomas Manns Gesamtwerk aufzuzeigen suchen. Die Vorarbeit der Interpretation soll eine Ausgangsbasis für das Kapitel über die Erzählhaltung bieten, in der dann über "Material" verfügt werden kann.

2) E. Kahler, Die Erwählten, in: Die Neue Rundschau 66 (1955), 3. Heft, S. 298 ff
"In te Domine speravi, non confundar in aeternum" heißt die vollständige Stelle, die der Vulgata (Psalm 3o, bei Luther Psalm 31) entstammt und zugleich der Schluß des Tedeums ist. Sie wird mit dem nicht mitzitierten Nachsatz in ihrer Bedeutung als Motto noch verständlicher und zutreffender für die Dichtung.

"Beati sunt, quorum tecta sunt peccata" entstammt ebenfalls der Vulgata (Psalm 31, Luther Psalm 32) und lautet dort: "Beati quorum remissa sunt iniquitates et quorum tecta sunt peccata"; auch hier ist das Ausgelassene in seinem Bezug auf den Gregoriusroman durchaus von Bedeutung und soll mitgedacht werden.

In ähnlicher Weise zu erklären sind die Stellen S. 282: "Et tibi dabo claves regni coelorum", was Matthäus 16,19 entspricht, der Berufung des Petrus und so in der biblischen Formulierung eine "mythische Wiederholung" im Mannschen Sinne darstellt, ein festes Schema, dem sich Gregors Papstberufung einfügt; -und S. 291 "Benedictus qui venit in nomine Domini": Markus 11,9-1o, auch hier liegt ein Vorgang, der Einzug in Jerusalem, vor, der als "Klischee" in der biblischen Formulierung aufgegriffen und einmontiert wird.

die die Gegensätze,Kontraste,Kontrapunkte auffängt zu einem weitschwingenden,umfassenden Ganzen. Da dieser Rhythmus nicht kapitelgebunden ist,sondern durch die ganze Dichtung vibriert und auspendelt und sich in einer späteren Phase der Dichtung gar nahezu wörtlich wiederholt(S.288),zugleich aber erneut und abgewandelt erklingt,rechtfertigt er sich als selbständige und nicht mechanische Kategorie[1)],als entwicklungsfähig und bestimmend für das ganze Werk. Die Angriffe des Kapitels gegen die Verskunst wirken diesen rhythmischen Bestrebungen keineswegs entgegen,sondern die Proteste erschöpfen sich in der Thematik des starren Metrums,dem hier nun als freies Maß ein dynamisch-vitaler Rhythmus entgegensteht,der sich in der Ungebundenheit der Prosa am kraftvollsten entwickeln kann. Nicht nur das Metrum ist zu einem an-und abschwellenden Prosarhythmus geworden,der Vers zum breiten epischen Redefluß,sondern auf der Folie dieser Fragen bewegt sich das vielstimmige Geläut zu Ehren des Heiligen,des in Gottes Gnade Stehenden,der seinen Einzug in Rom hält.
Von dem Vorgang des Glockenläutens her[2)],der "weit und nah" in "schwirrender Allharmonie" zusammenfaßt,deuten sich im figurativen Sinne die verschiedensten Bezüge auf die Dichtung selbst an, sei es nun die Ineinanderblendung verschiedenster Quellen[3)],sei es zeitliche Übereinanderschichtung und Montage,sei es nicht zuletzt die sprachliche Vermischung[4)],die ausgesprochen oder schweigend vollzogen wird(gerade auf sprachlichem Sektor kommt erneut der Kontrast von "Oratorien und Gassen" zum Tragen,in der Gesamtsprache des "Erwählten" sind Elemente aus allen Bereichen, deren Extrempole die beiden genannten bilden). So weist dies bei Hartmann in drei Versen lapidar abgehandelte Motiv des wunderbaren Glockenläutens in seiner modernen Umdeutung hier mitten in die Dichtung hinein,in Arbeitsweisen des Dichters,Seinsweisen der Dichtung. Es ist aus dem wörtlich-motivlichen Bezirk ebenso herausgelöst wie aus seinem chronologischen Ort im Laufe der

1)E.M.Forster,Ansichten des Romans,Frankfurt/M,1949,Kapitel über "Modell und Rhythmus"
2)Henry Hatfield,Der Zauberer und die Verzweiflung,in:Wirkendes Wort,Jahrgang 12,Heft 2,1962,S.91 ff(S.97 über "Glockenschall als Symbol der polyphonen Leitmotivtechnik.
3)H.J.Weigand,Mann's Gregorius,in:The Germanic Review 27,1952 und Thomas Mann,Bemerkungen zu dem Roman "Der Erwählte",in: Altes und Neues,Ffm 1953,S.258 ff
4)Hatfield,a.a.O.S.98,die Epoche des Nationalismus in der Literatur sei vorbei,das zeige die Sprachvermischung.

Dichtung(Hartmann,3755),wird in einer Art von Rückblendung vorangestellt und wird so einerseits zum zukunftweisenden Motiv,zum auflösenden Prinzip und andererseits zur in der Wiederholung akzentuierten und akzentuierenden Markierung,die eine Vollendung Gregors andeutet,eine Klimax im Roman. Indem die Rezeption dies Glockenwunder zum dramatischen Gipfelpunkt erhebt,wertet sie bereits um,verlagert sie die Akzente Hartmanns,für den das Glockenwunder wie einige andere Wunder (das der Erhaltung auf der Rückkehr nach Rom,das der Heilung durch Gregor) nur peripher ist gemessen an dem einen ganz großen Wunder der Erhaltung Gregors auf dem Stein. Für Hartmann sind also nicht "äußere" Wunder(die die Grenzen des "Wunderbaren" berühren) von Bedeutung,sondern einzig und allein das Wunder einer äußeren Erhaltung Gregors in untrennbarer Doppelheit mit dem inneren Wunder seiner Heilsentwicklung, deren Gipfel-und Höhepunkt die Erlösung ist; Thomas Mann mißt rein quantitativ dem Glockenwunder fast den Raum zu,den er auch Gregors Fristung auf dem Stein widmet. Hier wie dort aber gibt er vor,dem Wundercharakter des Ereignisses auf den Grund zu gehen,versucht er eine(weitgehende)Aufklärung zugunsten einer dichterischen Wahrscheinlichkeit. Es geht aber letztlich gar nicht um die Aufhellung des wunderbaren Glockenläutens,wie sehr auch die Erzählung alle Möglichkeiten beleuchtet,die den Wundercharakter aufheben und eine realistische Erklärung bieten würden: sondern der Glockenschall ist ein Motiv des Umwegs,hinter ihm verbirgt sich einerseits die Einführung des "Geistes der Erzählung",andererseits aber im Rückblick auf die rhythmischen Bestrebungen der Rezeption die Aufhebung der festen Zeitfolge,der Kontinuität bei Hartmann. Es handelt sich nicht bloß um eine chronologische Verschiebung,sondern die Rezeption bedient sich ihrer,um ein grundlegendes Fundament zu schaffen,um sich in einen ihr eigenen Rhythmus einzuschwingen,den der A-Chronologie, der Zeitlosigkeit.

Wesentlicher als auf den drei Versen der Vorlage fußt die Glokkenvision allerdings auf der Rezeption Schillers. Das "ernste Wort zum Werk,das ernst bereitet",will sich in dem Prosaprogramm legitimieren und darstellen,das Maß der ratio beim Vollbringen eines Werkes(9-1o und 15) will auch hier angelegt sein,auch hier gilt die Sentenz:"Den schlechten Mann muß man verachten,der nie bedacht,was er vollbringt". Wenn dieses unterschwellig mitzuden-

kende Wort zwar auch ganz sicher nicht als direkte Polemik gegen Hartmann,gegen ein vergleichsweise aus Thomas Manns Sicht als nicht "bewußt" zu bezeichnendes mittelalterliches Erzählen aufzufassen ist,so prägt es doch Manns eigene Einstellung zum Erzählen in seiner positiven Tendenz zumindest. Das einleitende Kapitel des "Erwählten" spricht immer wieder von der Sonde der Logik,von dem bewußten und bedachten Fortschreiten des Erzählers und Erzählens. Von Schiller rührt auch das Wort her "hoch auf des Turmes Glockenstube"(31),daß den Erzähler veranlaßt,in diese Glockenstuben hineinzuschauen und die Frage zu stellen:"wer läutet?",die über dem ganzen Kapitel schwingt und von der Kapitelüberschrift her bereits den Charakter der Problemstellung und Aspektverlagerung andeutet. Die Frage "wer läutet?" wäre in Hartmanns Roman gar nicht denkbar; denn wo es sich im Mittelalter um ein Wunder handelt,erübrigt sich die Frage nach dem,der es vollbringt,weil es nur eine einzige Antwort gibt. Mit dieser Antwort spielt die Rezeption,kommt ihr stellenweise nahe in Wortklang und -assoziation("Geist" kann stellenweise als "Heiliger Geist" verstanden werden,wenn man seine Charakteristik wörtlich nimmt), akzeptiert sie letztlich jedoch nicht,sondern formt dahin um, daß in der Erzählung der Erzähler(oder Geist der Erzählung) es ist,der die Wunder vollbringt,der schafft,der tötet.
Von Schiller auch mag die Rezeption angeregt sein zu der Alternative,daß es "der Betrübten Klagen" und "der Andacht Chor"gibt, daß über beiden aber(35-6)und mit beiden die Glocken einstimmen zu einer höheren Harmonie alles Menschlichen:

> "Und wird mit den Betrübten klagen
> und stimmen zu der Andacht Chor"

mag den Anstoß gegeben haben zu dem Kontrast der "Oratorien und Gassen",der sich dann jedoch in "schwirrende Allharmonie" der Glocken auflöst. In beiden Fällen ist das Thema des Glockenläutens(auf ganz verschiedene Weise allerdings) Anlaß zu weitschwingenden Reflexionen,zu einem Höhenflug der Gedanken über die Dächer der Stadt weg mit dem Ton der Glocken.
Der Erzähler stellt sich in diesem Prologkapitel vor,wird als fiktives Element hineingenommen in die Dichtung,muß aber dennoch unter gesondertem Aspekt betrachtet werden in einem eigenen Kapitel und fällt nicht unter die Thematik der Interpretation.

GRIMALD UND BADUHENNA:[1]

In diesem Kapitel setzt die eigentliche "Geschichte " ein,sie beginnt in der gleichen Generation wie bei Hartmann,der Großeltern-Generation Gregors,verweilt jedoch hier bereits und setzt eigene Akzente. Mit dem Einsatz schlägt die Rezeption zunächst eine Zwischenform von Märchenton und Heldenepenstil("Vor Zeiten war ein Herzog.." erinnert an die Märchenformel "Es war einmal" und die gleichfolgenden Namen und Lapidarsätze sind dem Heldenepos nachgeprägt)an. Diesen Märchenton kennen bereits die "Gesta Romanorum"[2] mit ihrem "Einst herrschte der kluge König Markus"; Hartmanns Dichtung dagegen geht von einer ganz anderen Sicherheit und Bestimmtheit aus,vom "ez ist",von des als unanzweifelbar gesetzten Faktums,die kein "einst",keine mythisierende Vagheit zuläßt,sondern die (legendäre) Wirklichkeit der Glaubenspostulate und ihrer Gegenwartigkeit für sich in Anspruch nimmt. Diese präsentische Setzung in Hartmanns Roman ist jedoch etwas einleitend Einmaliges,sie wird später ebenfalls aufgegeben zugunsten des epischen Präteritums.

Aus dem anonymen und innerhalb der Erzählung nur funktional bedeutungshaften Elternpaar der sündigen Geschwister bei Hartmann werden in der Rezeption Grimald und Baduhenna,die auf Chastel Belrapeire Hof halten. An ihrem Hofe sind alle die Zeremonien vorgezeichnet,denen wir am Hofe der Geschwister wiederbegegnen werden(vielmehr:alles äußere Zeremoniell bleibt auch bei dem neuen Herrscherpaar das gleiche,die Umwelt verändert sich nicht, die Umdeutung der Situation findet innerseelisch statt). Pagen springen Hand in Hand voraus zur Tafel(17),ein luxuriöses Leben bietet die Kulisse für eine innerlich im Tiefsten unfruchtbare und unerfüllte Ehe(diese zwar legitime Gemeinschaft ist dennoch bereits zweifelhaft in den Augen der Rezeption,es ruht auf ihr kein Segen bei aller äußerlichen Wunschlosigkeit und Perfektheit).Der "weiß und apfelroten" Frau Baduhenna in ihrer naiven Schönheit(zweifellos eine Anspielung auf den berühmten mittelalterlichen Schönheitstypus)steht ein robuster und grobschlächtiger Eheherr zur Seite,der "zinnoberfarbene Grimald"(24) mit "rostfarbenem Schnauz",den wälisch-feinen Kindern unsympatisch.

1)Weigand,a.a.O. weist diese und die folgenden Namen in ihren Quellen nach.
2)Gesta Romanorum,Übers.J.G.Th.Gräße,2 Bde,Dresden und Leipzig 1842,81.Kapitel, S.153 ff

Eine Welt der Ordnung wird nur durch Frau Baduhenna repräsentiert,die jedoch ein früher Tod dahinrafft. Die Wiederkehr ihres Schönheitstypus(weiß und apfelrot) in der Generation von Gregors Kindern weist auf eine Entsühnung hin,auf eine Zugehörigkeit zu jener Welt der Ordnung des Einst,nach der die der Unordnung des "Auf-der-Stelle-Tretens" folgte(gekennzeichnet durch den Schönheitstypus,der sich stets nur selbst wiedergebiert,eine Inzucht andeutend,den wälisch-blassen).

Herr Grimald jedoch gehört seinem Wesen und seinen Neigungen nach bereits in das zweite Glied der Kette,das die sündigen Geschwister umschließt; er ist durch seine inzesttuösen Wünsche darein verflochten und provoziert die Eifersucht seines Sohnes wie den Abscheu der umworbenen Tochter.

Die scheinbare(zunächst sich für uns als Scheinordnung nicht zu erkennen gebende) Welt der Geschlossenheit wird nicht zuletzt charakterisiert durch die die Burg umschließenden Mauerringe,die eine "wehrhafte Zuflucht" dieser "ersten heilen Welt" bilden. Eine solche Welt hat sich nach zwei Richtungen zu schützen: gegen "böse Feinde" von außen und gegen "böse Launen der eigenen Untertanen". Das sind zugleich figurative Hinweise im Hinblick auf die Geschichte,die der Erzähler keinen Augenblick aus den Augen verliert,selbst wenn er sich ins Dekorative und ins Detail zu verlieren scheint. Auch Gregors Eltern und er selbst haben sich zu verteidigen nach zwei Seiten hin,sollten sich schützen gegen den "bösen Feind" von außen und gegen die bösen Launen des eigenen Inneren(wenn wir so den Begriff der "eigenen Untertanen" auslegen wollen). Einer solchen bösen Laune, die im Einverständnis steht mit dem Willen des Bösen Feindes von außen,fällt Gregors Vater anheim,ihr hat Gregor seine Geburt und sein Schicksal zunächst zu verdanken.

Wir verkennen mit dieser Ausdeutung nicht die Funktion der Passage,die natürlich auch in der Ausbreitung eines Wissengebietes beruht; wir lassen nicht außer acht,welche Bedeutung diese Technik beispielsweise im "Doktor Faustus" einnimmt(denn gewiß lassen sich die seitenlangen musiktheoretischen Erörterungen nicht ohne weiteres in den Dienst einer symbolisch vermittelnden Aussage stellen). Wie sie dort parodistische Funktion hat und das selbst eingesteht,so wird mit Hilfe dieser "pseudoszientifischen Attitüde" hier mittelalterliche Atmosphäre entfaltet,was nicht

zuletzt in den antikisierenden Termini zum Ausdruck kommt.Aber nicht nur ins Mittelalterliche,sondern in mittelalterliche Legendenatmosphäre führt das Grimaldkapitel ein; auf dem Umweg über die Sänger und ihre Lieder bei Hofe werden Orendel und Silvester erwähnt,ist von "kristlichen Rittern" die Rede,"beispielsweise",wie es heißt,aber gar nicht willkürlich. In deutlicher ironischer Sublimierung wird dann der Märchenton wieder aufgegriffen:"Nur eines fehlte zu ihrem Glück",das die Rezeption aus "den Geschichten" zu zitieren vorgibt. Von "alten Mustern" ist die Rede ebenso wie von immer neuen und jungen einer jeden Geschichte trotz der ironisch behaupteten "zwanghaften Formelhaftigkeit".

> " 'Das Menschenleben verläuft nach abgebrauchten Mustern',das ist die große Voraussetzung der Ironie Thomas Manns,durch die ihre Welt allerdings erst konstituiert wird. Die hermetische Verschlossenheit des ironischen Spielraums zeigt sich hier in ihrem temporal-geschichtlichen Sinn." 1)

In Wirklichkeit besteht gar kein Zwang zur Märchenformel,da weder Hartmann noch die "Gesta" die zitierte Stellen kennen ("nur eines fehlte zu ihrem Glück")und die Rezeption ohnehin auf die Dauer nicht glauben machen kann oder will,daß sie sich eng an "Vorgeschriebenes" hält. Diese imaginäre Gesetzmäßigkeit einer unterstellten Kausalität zwischen Vorlage("die Geschichten") und Rezeption erhält ihr Gesicht durch ihre Inkongruität. Das eine, was zum Glück Grimalds und Baduhennas fehlt,erweckt "die größten Bedenken der Allweisheit gegen die Gewährung des Wunsches". Damit wird ein Fall entwickelt,der bereits einstimmt in ein Ereignis aus Gregors Papstzeit,die Losbetung des Heidenkaisers Trajan durch Gregor,die auch gegen die Bedenken Gottes stattfand(S.294). Wenn sich hier der Erzbischof von Köln,Utrecht,Maastricht und Lüttich selbst für die Fruchtbarkeit Frau Baduhennas mit Bitten, Gebeten und Messen einsetzt,so bedeutet das eine "Pression" auf die "Allmacht",die ausgeübt wird. Dabei ist das Thema des Einflusses auf Gott für Thomas Mann auf ganz andere Weise interessant und wesentlich als etwa für Bergengruen in der "Feuerprobe".

Grimald und Baduhenna werden von ihrer Kinderlosigkeit erlöst und zugleich bestraft mit dem Tod der Mutter im Kindbett. Gott gibt und nimmt zugleich,gewährt und beschränkt. Das ist noch ein Zug des alten Denkens der Funktionalität der Nebenpersonen im

1)Beda Alemann,Ironie und Dichtung,Pfullingen 1956, S.167

Roman,der sich hier durchsetzt; denn wo Gregors Eltern das Licht der Welt erblicken,kann ihre Mutter keinen Platz mehr haben,da sonst das Schicksal der Geschwister einen anderen Verlauf nehmen würde und müßte. Die Mutterlosigkeit ist das erste einer Reihe von Motiven,aus denen sich das Schicksal der beiden jungen Menschen und ihres Kindes Gregor entwickelt.
Hartmann ist an dieser Erzählsituation nicht interessiert,er schildert kommentarlos die Gleichzeitigkeit von Geburt und Tod, er hält sich nicht bei der Vor-vor-Geschichte auf,da er schon die Vorgeschichte selbst nur knapp faßt und in ihrer Bedeutung auf die "Geschichte selbst" ausrichtet. Die Rezeption aber verweilt bereits hier,da sich von den Beobachtungen,die sie macht, mannigfaltige Bezüge für den Roman ergeben. Nicht zuletzt sieht sie das Wort verwirklicht,das in anderem Zusammenhang im "Armen Heinrich" eine große Rolle spielt:"Wie seltsam mischt die Vorsehung uns Sterblichen Freude und Leid in einem Becher",macht aus dem Vorgang ein Motiv,das der aus dem Tode Geborenen[1]. Die dies makabre Mysterium ihrer Geburt teilen,Willigis und Sibylla, die auf Kosten des mütterlichen Todes ihr Leben erhalten,heißen bei Hofe Schoydelakurt,haben nur einen Namen,sind eins von Anbeginn. Wie tief der später folgende Inzest psychologisch verwurzelt ist,zeigt die gleichsam schon im Säuglingsstadium praeformierte Neigung zur Unzertrennlichkeit,das "da,da, und du,du",das "nacheinander patschen",das als unselige Vorausdeutung fungiert und schon das ganz kleine Mädchen Sibylla in den Konflikt der Eifersucht des Vaters und Bruders hineinstellt.

DIE KINDER

"zwei kint diu an ir lîbe
niht schoener mohten sîn"(182-3)

Der Psychologe schickt sich an,hier,im Stadium der Preaexistenz, der Unbewußtheit und Unselbständigkeit Wurzeln zu legen für eine Entwicklung,die die Heranwachsenden nehmen werden. Kleine Luxuswesen macht man bei Hof aus den Kindern,deren Augen noch "voll Himmelslicht" scheinen,solange sie Wickelkinder sind ("Es war um dies Neugeborene,unnennbar,gleichwie ein Scheinen von Klarheit, Lieblichkeit,Ebenmaß,Sympathie und Gottesannehmlichkeit" heißt es auch im Josephsroman,S.348). Das unbewußte Kind hat noch teil

1) E.Kahler,Die Erwählten,a.a.O.

am Göttlichen,seine Unschuld glänzt aus dem Zustand des Ungeborenseins herüber,verliert sich aber angesichts des Erdenseins und geht "in Wolkenschatten über". Die physiologische Tatsache, daß der Säugling oft eine andere(meist blaue) Augenfarbe hat, unterstützt diese These und wird zugleich zum psychologischen Erscheinungsbild: das Azurblau,die Farbe des Himmels,der Reinheit,der Ungetrübtheit,geht in ein "tief-tiefes Schwarz mit blauem Unterschein" über,"nicht länger himmlisch". Das Wissenschaftlich-Essayistische daran ist freilich nicht absolut gesetzt,sondern steht im Dienst des Psychologischen. Zu dieser Augenfarbe gesellt sich ein Blick"schräg aus den Augenwinkeln", lauschend und abwartend,von dem die Erzählung nicht weiß,ob er Gutes oder Böses bedeute. Dieser Blick ersetzt bald das "süße Himmelslächeln" der Kleinen,er verliert sich nicht mehr und wir werden ihm an entscheidender Stelle wiederbegegnen.
Hatten die Geschwister bei Hartmann kein anderes(äußeres) Gesicht als das einer anonymen Schönheit,der mittelalterlich idealen ("weiß und apfelrot"wie bei Mann die Erblinie Frau Baduhennas), so wird die unbezeichnete Schönheit hier mit ganz besonderen Gehalten und Ausdrucksmöglichkeiten erfüllt und aus dem Reliefhaft-Eindimensionalen ins Plastische gehoben.Thomas Manns Lieblingsgestalten tragen durchweg Züge einer von seiner eigenen mütterlichen Linie herrührenden südlichen,blassen und schwarzäugigen Schönheit,wie sie sich im "Tonio Kröger" vorzeichnet und fortan Wiederkehr hält durch alle Werke des Dichters[1)].Nicht nur auf die wälische Blässe,die dunklen Augen,das seidige Haar und die wei-

1)Tonio Kröger,in:Meistererzählungen,Zürich,1945,S.81:"Aber unter Tonios runder Pelzmütze blickten aus einem brünetten und ganz südlich scharfgeschnittenen Gesicht dunkle und scharfumschattete Augen mit zu schweren Lidern träumerisch und ein wenig zaghaft hervor...Mund und Kinn waren ihm ungewöhnlich weich gebildet...Indem er die etwas schrägstehenden Brauen zusammenzog, ...blickte er seitwärts geneigten Kopfes ins Weite".Gerda Buddenbrook(in Budd.,S.303):"...nahe beieinanderliegenden braunen von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen...",die Geschwister in "Wälsungenblut"(S.381)gehören zu diesem Typus:"Sein starker Bartwuchs war rasiert,so daß auf seinem mageren und fahlen Gesicht... das Ephebenhafte seiner Gestalt gewahrt blieb... schwarzen,gewaltsam auf der Seite gescheitelten Locken...die ihm weit in die Schläfen wuchsen.In ihrem dunkelbraunen Haar..Sie hatten dieselbe ein wenig niedergedrückte Nase,dieselben voll und weich aufeinanderruhenden Lippen...schwarzen und blanken Augen.Aber am meisten glichen sich ihre langen und schmalen Hände". Ähnliches scheint Mann zu meinen,wenn er Joseph seinem Typus nach immer mehr "zum Ägypter" werden läßt.

chen,halbgeöffneten Lippen beschränkt sich die Skizze im "Erwählten". Aus den gleichsam physiologischen Details werden psychologische gefolgert. Diese südlichen und dunklen Traumaugen sind stets bläulich umschattet,geben eine Nuance von Melancholie, Fremdheit unter den Menschen und Zugehörigkeit zu einer anderen Welt preis. Diese Nuance wird oft auch durch eine Gebärde geleistet,durch das Lauschen der Geschwister aus den Augenwinkeln,durch den schräggehaltenen Kopf,den Blick "abseits wie in einen Traum" (Gregor auf der Insel). Was Mann nun mit diesem Typus will,mit diesem eigentlich alles andere als typischen Menschenbild,das einmalig ist und nur in "mythischer Wiederholung" wiederkehrt, das den Dichter zu Variationen fasziniert und inspiriert, mag sich gerade am Vergleich mit Tonio Kröger und Gerda Buddenbrook zeigen. Sie sind die Gezeichneten,vom Geist Gezeichneten[1)],die eine Gegenfront zu den "Blonden,Blauäugigen" bilden und deren Physiognomie symbolisch für eine charakteristische Lebenshaltung steht. Das Blonde,Blauäugige ist das Harmlose,Einfache,das "die Pferde mehr liebt als die Musik und die Literatur"(Hans Hansen), das von künstlerischer Problematik nicht berührt ist,das Schicksallose. Dagegen sind die Dunklen,wälisch Blassen(Thomas Mann hat ausdrücklich nur den Gegentypus formuliert,nicht diesen,weil es eben ein Typus ist und diese Individuen sind) jene Einzelnen, die in außerordentlichen Situationen stehen,fast daran zugrunde gehen,sie kraft ihrer außerordentlichen labil-degenerierten Begabungen dennoch meistern,an ihnen wachsen,ja über alles sie Umgebende hinauswachsen,hochmütig und einsam,melancholisch und sich ihres Schicksals bewußt. Trotz dieser Schematisierung werden diese Menschen nicht als Typus greifbar wie die "Blonden, Blauäugigen",sondern sie bleiben Einzelgänger trotz ihrer Ähnlichkeiten untereinander. Welche verschiedenen Varianten es innerhalb dieser Ähnlichkeiten gibt,zeigen die Gestalten des Tonio Kröger,des Gregor,seiner Eltern,des Joseph und des Felix Krull, obgleich sie alle eines sind: ex-gregius,ohne eigentlichen Ort in der Welt,im Negativen wie im Positiven einsam. Eine solche Sonderstellung der Geschwister im "Erwählten" wird durch das Sichelzeichen auf der Stirn der beiden(23)symbolisiert. Von den

1)A.Burkhard,Thomas Mann's Treatment of the Marked Man,in:Publications of the Modern Language Association of America,43,I,1928. Kahler,a.a.O.nennt Joseph einen "Gezeichneten der Gnade" Hermann Hesses Terminus:"die das Zeichen tragen".

Windblattern hat jedes der Kinder ein solches Mal zurückbehalten, womit ein ganz besonderes Menschenbild geprägt ist,das nicht nur Thomas Mann kennt: das des Gezeichneten,wie es auch im "Demian" Hermann Hesses die Hauptrolle spielt.
Mit der "Erdengestalt" nehmen Willo und Sibylla fortan an verschiedenen Entwicklungen teil,sie erhält sich einen "Strahl und Abglanz von der Glorie der Himmelskönigin"(23),er gehört jenem Geschlecht an,das zu "Tapferkeit und Stärke" bestimmt ist(23). Beide Motive sind ironisch und in ihrem leitmotivischen Bezug zu verstehen,Sibyllas "Abglanz" der Himmelsglorie ist durchaus nicht als Symbol der bei Hartmann dargestellten Unerschlossenheit und Unschuld des Mädchens zu verstehen(wir werden sehen, Sibylla ist weitgehend an dem Inzest beteiligt),es hat ein ganz anderes tertium comparationis(das der Schwangerschaft ohne Hinzutun fremden Blutes,wie an späterer Stelle zu erklären sein wird); auch Willigis ist de facto das ganze Gegenteil von dem, wozu er seiner Gattung nach bestimmt ist,er ist schwächlich, weich,nicht tapfer.
Sorglich werden die Kleinen aufgezogen in "erlesener Nutzlosigkeit"(Mann entwickelt hier das gleiche Milieu wie in"Wälsungenblut"[1]) und Luxus. Dennoch haben sie an sich jene Gebärde der Gefährdeten und Träumer,die verrät,daß da etwas anderes sein wird als Ordnung und Richtigkeit in ihrer fürstlichen Welt(24 und 46). Beim Unbewußten,gleichsam zunächst physiologisch Vorgezeichneten bleibt es,die Kinder sind "Gesellschaftspapagenen,zusammen Tag und Nacht,denn von jeher teilten sie das Schlafgemach" (25)."Papagenen" steht für ihre ganze unbeschwerte Unbelastetheit und Unschuld,die nichts ahnt von einem Abgrund,den diese ständige - gerade nächtliche - Gesellschaft vor ihnen aufreißt. Luxus und Verweichlichung kennzeichnen auch das Schlafgemach ("Gurte aus Salamanderfell,Kissen und Stollen von Vipernschlangen.. das Polster war Palmat"). Die in dieser ungesunden Atmosphäre aufwachsenden Kinder werden schon früh von unterbewußten sexuellen Bedrängungen heimgesucht,die sie abzuwehren suchen ("nicht wahr,wir sind noch klein...", "Bauch,Bart und Busen" werden in doppeltem Sinne als Bedrohung empfunden,einmal als Geschlechtsmerkmale,zum anderen,weil Herr Grimald den Typus des Bärtigen verkörpert,den sie verabscheuen). Sie können freilich

1)Thomas Mann,Erzählungen,Ffm,1959,S.38o-41o:"Wälsungenblut"

mit dieser Abwehr nicht hindern,daß aus ihnen junge Menschen werden,gezeichnet gerade nach einem betont sexuellen Interesse: Willigis ein "Heidengott"(26),Sibylla eine "Knospe kaum halb erschlossen"(27),mit langen Wimpern(Mannscher Zug:das Halbverschleierte der Gestalten,vgl. Joseph),von außerordentlicher Schönheit. Der unterschiedliche Entwicklungsgrad,bei Gleichaltrigen auf dieser Stufe meist gerade umgekehrt,weist in dieser Konstellation auf das seelische Moment: Willo ist reifer als die Schwester,deren körperliche Unberührtheit seelische Unerschlossenheit ausdrückt und transparent werden läßt. Dem Kindergespräch über "Bauch,Bart und Busen" folgt ein anderes kühneres,ein vielleicht typisches Halbwüchsigen-gespräch über die "Unterschiede" (Freud!).Ausgehend von einem Gegenstand,den das Mittelalter in seinen Schönheitsschilderungen selten vergißt,den Beinen,gelangt es zu allgemeineren Unterscheidungen,wie Willigis und Sibylla sie ihrem Geschlecht nach repräsentieren und sie einander gegenseitig "neiden"(Freud!).Willo ist "L'espoirs des dames"(27) und wir sehen hier auf psychologisch-kühne Weise vorausdeutend verwertet,was beispielsweise im "Parzival" in der Badezuber-Szene in aller Unschuld und Reinheit gesagt wird. Das Physiologische soll auf eine überbetont triebhafte psychologische Situation des kleinen Willigis schließen lassen. Mann liebt diesen Typus der "tierischen Frühreife" und vorzeitigen geschlechtlichen Entwicklung;wir kennen ihn bereits aus dem Josephsroman(S.199) von Esau her. Auch Sibylla,unerschlossen,wie sie ist,hegt eine fatale Aufmerksamkeit auf den Bruder und einen unbeugsamen Besitzwillen über ihn. Durch jedes Beisammensein mit dem Vater wird die Neigung der Geschwister füreinander bestärkt,Willo entflammt in typischer Eifersucht,Sibylla zieht die weichen Küsse des Bruders den "kratzenden" des Herrn Grimald durchaus vor(34).Beide Kinder würden gern auf die Gesellschaft des Vaters "zwischen" ihnen verzichten.Damit ist das Oedipusmotiv(das Hartmann nicht einmal andeutungsweise verwendet)vorsichtig angeschlagen.

Sohn und Tochter erhalten nunmehr eine höfische Erziehung,die Sibyllas wird beiläufig erwähnt,die Willos ausführlich geschildert. Die Funktionen Beider - von nun an verschieden - sind"blühen" und "tun". Abgesehen davon und in ihrer Art aber sind Willo und Sibylla sich ebenbürtig,zwei auserlesene Menschen,die nur ihre gegenseitige Gesellschaft suchen,die keines anderen Men-

schen bedürfen,keine Freunde haben:

> "Sie war an seiner Seite gewesen seit fernsten Anbeginn,sie hing ihm an,seit beide die ersten Laute gelallt,die ersten Schritte getan,und er hatte keinen Freund,nie einen gehabt,als sie,die mit ihm geboren, sein kostbar geschmücktes,dunkel liebliches Ebenbild".1)

Sibylla wohnt Willos ritterlichen Übungen gelegentlich bei,sie tritt "rasch und lachend atmend" auf ihn zu,der sie "heiß und stolz" erwartet,wenn er einen Sieg davongetragen hat(von dem der Erzähler sagt,daß es oft ein Scheinsieg war,da man dem jungen Herrn eine Aufmunterung bereiten wollte).Nach solchen Szenen sitzen die Geschwister nieder,um zu "kosen"(26,31)[2]. Dieses seltsame Produkt der "absoluten Sprache" vermischt auf doppelsinnige Art französisch "causer" und neuhochdeutsch "kosen", das längst nicht mehr den Sinn von "Gespräch pflegen"hat.Dies "kosen" meint Liebesunterhaltungen,bei denen der Bruder mit der Hand der Schwester spielt[3] oder sie küßt,liebkost. Die Grundlage zu den noch nicht unerlaubt erotischen Liebesgeständnissen bildet der tiefe Hochmut[4], der Ebenbürtigkeitshochmut,der aus der Ebenbürtigkeitswonne entspringt(32,33,49,76). Dieser Hochmut führt bis zum Inzest:"Denn unser beider ist niemand wert,...ist eines nur den anderen"[5].

Bereits bei Hartmann ist die rein dogmatische Begründung der Teufelsversuchung für die Geschwisterliebe aufgehoben und durch psychologische Ansätze wie "Schönheit der Schwester","Liebesgefühl","kintheit"(=Triebhaftigkeit) vertieft,das ist gotisches Denken im Unterschied zu romanischem;"Thomas Mann aber läßt den Teufel auf psychoanalytischem Wege vollends verschwinden"[6]. Diese innermenschliche Liebe,bei Hartmann jedenfalls noch auf den Anderen bezogen(des Mädchens Schönheit spricht den Bruder an,

1)Wälsungenblut,a.a.O.S.393
2)l.c.396
3)Das Hand-in-Hand-Motiv ist eines der Hauptmotive in Wälsungenblut.
4)Kahler,Die Erwählten,a.a.O.:"die Ursünde der Hoffahrt","der antichristliche Adels-und Rassehochmut";Jonas Lesser,Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung,München 1952,S.477 ff über den "Doktor Faustus": "Das Grundmotiv:Hochmutmotiv"; Peter Szondi, Versuch über Thomas Mann,in:Die Neue Rundschau 1956,67.Jhgg 4.Heft(Inzest-Folge des Hochmuts).
5)Wälsungenblut,a.a.O.S.410("Du bist ganz wie ich")vgl.Gesta Romanorum,a.a.O.("Mein einziger Bruder,mein zweites Ich")
6)H.Lamprecht,Christlichkeit und Parodie,ein Versuch über Thomas Manns "Erwählten",in: Diskus,8.Jhgg.H.1,Januar 1958,die Ausdeutung für Hartmann ist völlig abweichend von der unseren.

nicht weil sie ihm gleicht,weil er sich in ihr wiederfindet,sondern als Wert außerhalb seiner selbst),wird bei Thomas Mann mehr und mehr als Unmöglichkeit erkannt.

> "He uses Hartmann merely as a detailed and amplified source which he technically regulates to suit his own purpose,excepting from the medieval poet the letter but not the spirit.The only attachment,Mann recognizes as valid is the one to himself implying disattachment to others.The outcome is narcissism". 1)

> "Ich begriff Narziß als die vollkommenste Symbolisierung des Statischen,welche die Literatur besitzt... Faust... vollkommenste Verkörperung des Dynamischen ...Ektropie und Entropie.Ektropie ist die Aktivierung der Energie durch Konzentration,Entropie ist die nicht mehr in Arbeit umsetzbare Energie eines geschlossenes Systems". 2)

> "Denn wir zeugten wohl, Mann und Männin,mit höherem Anstand,aber wir taten's in der Dunkelkammer unsrer Geschwisterschaft,und die Umarmung von Bruder und Schwester - sage,ist sie nicht eine Selbstumarmung der Tiefe und nahe noch dem Zeugewerk brodelnden Mutterstoffes,verhaßt dem Lichte und den Mächten neuerer Tagesordnung?" 3)

Die zwischenmenschliche Liebe wird der modernen Literatur immer fragwürdiger,sie versagt sich ihr. Auch die Liebe zwischen Willo und Sibylla,um die es sich in unserem Roman handelt,ist nicht Liebe zum Anderen,sondern Regression,Reflexivität,statisches Symbol,sie beschränkt sich auf den "Trieb zum Eigenen",[4] findet sich,wie ein Großteil moderner Romanszenerie zeigt,auf den Inzest oder die Päderastie[5] verwiesen,ist im Tiefsten unfruchtbar. Freilich ist diese Narzißliebe keine abrupte Erscheinung ohne Vorentwicklung,keine Erscheinung seit Schnitzler[6],Hauptmann[7] oder Thomas Mann,sondern sie hat sich langsam herauskristallisiert aus der romantischen Tradition,der Mann in vielen Zügen verpflichtet ist:

1)Thomas O.Brandt,Narcissism in Thomas Mann's Der Erwählte,in: German Life and Letters,NS 7,1953,4 pg.233
2)Heinz Mitlacher,Die Entwicklung des Narzißbegriffs,in:GRM 21, 1933,H.9/10,S.373 ff
3)Josephsroman,I,S.965(und ähnliche:40,62,7o,8o,98,411,665,7o3)
4)E.Kahler,Die Erwählten,a.a.O.
5)A.Schulze Vellinghausen,Viscontissime(über eine Aufführung John Fords,FAZ,Nr.113,17.Mai 1961,S.24:"..Geschwisterliebe..dem Dichter nur ein Vorwand..die Unmöglichkeit der irdischen Liebe (daß Erfüllung hinieden unmöglich sei)auf äußerste Weise faßbar zu machen.."Vgl.P.Szondi,a.a.O."..in der Welt kein Gegenstück.. in sehnsüchtiger Liebe liebt er nur das Ebenbürtige".
6)O,Rank,Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage,a.a.O;A.Schnitzler,Frau Beate und ihr Sohn,Berlin 1922,S.1o6 u.a.
7)G.Hauptmann,Ges.Werke,Ed.Fischer,Berlin,o.J.(8.Bd)S.181,Indip.

> "'Standbild und Spiegel':diese Namen gab Aschenbach einmal der Schönheit,die sich in der Kunst verkörpert. Spiegel;und nun Narziß. Da sie an Narziß gerichtet ist, ist Aschenbachs Liebeserklärung zugleich die Erklärung seiner Niederlage.Denn Narziß liebt nur sich selbst, und keine Liebe der Welt ist unheilvoller als die,die er in anderen begeistert. ...Faszination der modernen Literatur selbst,denn diese hat sich seit der Romantik wieder und wieder dem Motiv des Spiegels gewidmet,des Doppelgängers und dessen erotischem Zubehör:der gleichgeschlechtlichen und der Geschwisterliebe. Es ist ein Themenkomplex,von welchem sich Thomas Manns Schriften nie auf lange fernhalten:Tonio Kröger und Hans Hansen, Aschenbach und Tadzio,Hans Castorp und Pribislav Hippe, Wälsungenblut und der Erwählte,Adrian Leverkühn und Rudi Schwertfeger.Nicht ohne Vorbedacht wird der junge Joseph dem Leser zum ersten Mal im ganzen Liebreiz eines Narziß am Brunnen gezeigt,und die Geschichte von Felix Krull,der so unerschütterlich in sich selbst verliebt ist..." 1)

Nicht nur Manns Liebende,sondern auch seine Künstler(Aschenbach und Leverkühn sind beides) verkörpern diesen introvertierten,auf sich selbst bezogenen Typus,ja selbst Manns eigene Kunst fällt unter das Narzißbild. So ist nun hier unversehens aus der scheinbar harmlosen Konstellation des Inzest(harmlos im Sinne von einlinig-negativ,da sie bei Hartmann den Inzest - wie Mackensen[2] sagt - nur als Sprachgebärde für "unfaßbar große Sünde" setzt) - eine sublim differenzierte und in verschiedensten Richtungen aufgespaltene Fabel,ein literarisch-epochales Problem geworden. Es ist nicht bloß Oedipus(mit dem die Sekundärliteratur und auch Thomas Mann in seinen theoretischen Äußerungen Hartmanns "Gregorius" zusammenbringt) und die damit verbundene psychologische Situation eines pervertierten Trieblebens,das sich nicht auf normale Weise entwickeln kann(nach Freud);sondern zugleich Narziß, der zum Symbol einer neuen ego-zentrischen Lebens-und Kunstauffassung[3] wird,einer für die Mannschen Romane typischen. Diese

1)Erich Heller,Thomas Mann,der ironische Deutsche,Ffm 1959
2)L.Mackensen,Thomas Mann bearbeitet einen christlichen Stoff, in:Die neue Ordnung,5,1951,S.465 ff
3)F.G.Fürstenberg,The Place of "Der Erwählte" in the work of Thomas Mann,in:Modern Language Review,Vol.51,No 1,1956,S.55 ff (S.67:"...his characters do not give way to a momentary temptation contrived by the devil but to something which is part of their own natures...")
Thomas Mann,Altes und Neues,Aus dem Vorwort zu dem Roman eines Jungverstorbenen,a.a.O.S.457:"Liebe zu sich selbst,so kann man hinzufügen,ist auch der Anfang aller Autobiographie...Es ist das naiv-aristokratische Interesse an dem Mysterium hoher Bevorteilung,substantieller Vornehmheit,gefährlicher Auszeichnung,ange-

Entdeckung darf freilich nicht dazu verleiten,das Narzißmotiv als allein ausschlaggebendes zu werten(es ist beispielsweise im "Tod in Venedig" oder im "Joseph" vordringlicher als im "Erwählten",und die Geschwisterliebe ist in "Wälsungenblut" autonomer gestaltet),wie das etwa Szondi tut,wenn er geradezu von einer "Gnadenmär von Narziß"[1] spricht und von der Lösung des Romans als "Überwindung des Narziß". Es ist hier vielmehr ein Symbol in seinem symbolischen Bereich zu lassen und man möchte eher von "Selbstüberwindung" sprechen,das käme terminologisch der Thematik näher.

Aus den innigen Zwiegsprächen der Geschwister und der ständigen Intervention durch Herrn Grimald erwächst in Willo ein regelrechter "Oedipus-Komplex". Herr Grimald weist nicht nur zornig alle Heiratsanträge,die von fremden Höfe an ihn um seine Tochter gemacht werden,ab,sondern er zeigt ihr selbst eine Sympathie,die den Rahmen des Familären sprengt und in dieser Überschreitung so weit geht,den eigenen Sohn von der Seite der Tochter zu verdrängen. Dieser Komplex in Willo(solchermaßen durch Herrn Grimald provoziert) schafft sich Durchbruch in einem Pubertätstraum,wie ihn die Psychoanalyse geradezu exemplarisch nennen würde:der Traum zeigt dem jungen Mann den Vater als etwas Bedrohliches,das gefürchtet werden muß als der männliche Konkurrent,wobei sich das Komplexobjekt von der Mutter(Verhältnis Sohn zu Mutter) auf die Schwester verlagert.Die psychologische Situation ist dahin-

borener Verdienste,als deren Träger sie sich fühlen,ist die Lust, aus geheimster Erfahrung zu bekunden,wie ein Genie sich bildet, Glück und Verdienst nach irgendwelchen Gnadenbeschlusse sich unauflöslich verketten..."
Thomas Mann ist hier noch weit entfernt von den Erfahrungen des "Joseph" und des "Erwählten"."Irgendwelchen Gnadenbeschluß" nennt er hier,was er später sehr genau als Gnadenbeschluß auch in seiner Herkunft zu bestimmen weiß.-Die Auffassung des Naziß als Künstler und Liebender ist dagegen scheinbar gleich geblieben vom frühen Essay bis zum Alterswerk,verschiebt sich allerdings dennoch in ihrem Akzent:"Liebe zum Ich" - einst noch positiv und schöpferisch bewertet - wird im "Gregorius" deutlich etwas Sträfliches,Verbotenes,eine Sünde.Spielerisch dagegen wird das Motiv der Begnadigung dieser Sünde noch im Essay über "Goethe und Tolstoi" behandelt(in:"Leiden und Größe der Meister",Ffm, 1957,S.144:)"...könnte uns Mut machen zu der Lehre,daß ironischer Weise bei denen,die im Grunde "niemanden lieben können als sich selbst" die größere Gnade sei".

1)P.Szondi,a.a.O.nennt auch das bei Heller nicht angeführte Beispiel(Vgl.unsere Arbeit weiter oben)des Nanda aus den "Vertauschten Köpfen": "außer daß ich mich selbst bewundere".

gehend verschoben,daß die Schwester zum Mutterersatz wird(zum Gattinnenersatz für Grimald in seiner bedrohlichen Autorität über sie),was sich allerdings wieder zurechtrückt,wenn das Hindernis, der Vater, aus dem Wege tritt durch seinen Tod.

DIE SCHLIMMEN KINDER

"dô ergreif den vater ouch der tôt"(189)

Waren es bei Hartmann zehn Jahre,die der Vater seine Kinder auf ihrem Lebensweg begleiten kann,so sind es siebzehn bei Mann;in beiden Fällen ist aber ein Alter der kaum abgeschlossenen Pubertät gemeint. Mit dieser Siebzehnzahl ist allerdings bei Mann das Motiv der mythischen Wiederholung angespielt,das wir aus dem Josephsroman kennen; wie Gregors Vater Willigis 17 Jahre war,als er die Sünde des Inzest beging,so wird Gregor auch dieses Alter haben und siebzehn Jahre dann dafür büßen. Die Geschichte wird durch dies Zahlengerüst gewissermaßen in ein festes Schema eingepaßt.

Der Tod Herrn Grimalds aber und seine Begleitumstände haben etwas Fatales: die halbseitige Lähmung des Herrn Grimald(Motiv der Lähmung später im Roman:"die herabhängenden Mundwinkel" des einen Römers und im Josephsroman 233,284-5),seine Ausscheidung aus jedem Konkurrententum nunmehr andeutend,ist ironisches wie psychologisches Stilmittel,sie wirkt einer konstruktiven Abschiedsszene von vornherein entgegen. Die Gestik Herrn Grimalds,die durch die Lähmung verzerrt ist und komisch wirkt,macht eine ernsthafte Auseinandersetzung unmöglich. Der Fürstenspiegel Hartmanns von Aue wird zwar rezipiert aber durch die Gebärdensprache aufgeweicht und hintertrieben. Der Tod ist bei Hartmann bloßes Handlungsfaktum,abschließendes Moment einer Erzählsituation,in der Rezeption aber erlebte Erhabenheit,wenn auch zwielichtig: tragisch und grimassierend. Herr Grimald ist ein Vollmensch gewesen und hängt mit allen Seinsfasern am Leben trotz seiner sich fast wörtlich an Hartmann ausrichtenden Rede(233 ff,245 ff),die überdies (bei Thomas Mann) Züge des contemptu mundi trägt,die gar nicht mit Herrn Grimalds Denkart übereinstimmen wollen. Es handelt sich also in der Rezeption um eine durch und durch ironische Darstellung,die allein aus der Inkongruenz von Person und Rede ihre Nahrung empfängt,dem "Leben" einerseits vollere Töne verleiht,andererseits aber dem entgegenwirkt,daß der Er-

zähler hier als Verfechter eines gewöhnlichen Vitalismus angesprochen werden könnte. Hartmann interessiert sich weder für die Darstellung dieses Todes,noch kann der Tod im Rahmen des Stoffes als tragisch empfunden werden,da es im Christlichen keine Tragik gibt,der irdisch-leibliche Tod nichts von Tragik hat und der mittelalterliche Mensch in eine höhere,schönere Welt hineinstirbt,wenngleich das eigentlich mehr romanisches als gotisches Denken ist,an dem Hartmann aber hier nichts verändert,weil die Akzente seiner Dichtung an ganz anderen Stellen liegen. Die Rezeption säkularisiert,humanisiert,bricht mit den Ansprüchen des streng-Christlichen. In ihr kommt es darauf an,daß in den Worten Herrn Grimalds zwei entscheidende Leitmotive bereits angeschlagen werden,das des "ebenbürtigen Gemahls" für Sibylla(das schließlich zum ausschlaggebenden Motiv für den Inzest wird) und das des "geraden Erbgangs",auf dessen "Knickung" die Vettern der jungen Menschen bereits warten und der doch gerade auf ganz andere Weise unmöglich gemacht wird. Die Nacht nach der Beerdigung des Vaters ist es,die Unheil über das Haus bringt.Anders als Hartmann, der eine Zeit verstreichen läßt in irdischer Harmonie,die der Teufel den Menschen jedoch neidet,betont der moderne Dichter die Fatalität der Gleichzeitigkeit von Tod und Zeugung,ein Thema wiederum,das die Psychoanalyse dem Roman gleichsam anbietet. Der Komplex ist für Willo durch den Tod seines Vaters durchaus noch nicht beseitigt:"Willigis,erregt von seines Vaters Tod" steuert dem Höhepunkt einer inneren Krisis zu.Gleichwohl empfindet er ein Triumphgefühl über die Bedrohung seines Traums,sein geheimer Wunsch ist eingetroffen,Willo ist frei; aber er findet keinen Schlaf.Ja,es heißt sogar:"Sie lagen beide...sie konnten aber nicht schlafen".Wenn die Rezeption zwar dann abwehrt:"Wie es um das Fräulein stand,will ich nicht wissen",so zieht sie doch selbst in der Negation noch Sibylla von Anfang an mit in das Geschehen hinein:

> "Das Erotische gehört bei ihm zur Pathologie des Menschen,es wird der Anlaß seiner Enthemmung,Symbol der Preisgabe an die Mächte im Seelenuntersten,an das Chaotische und selbst Diabolische,jenes Verfallensein also,das schließlich den Zerfall einschließt." 2)

1)In "Wälsungenblut"war es die Nacht vor ihrer Hochzeit mit Herrn Beckerath,in der der Bruder die Schwester besitzt:der letztmögliche Zeitpunkt einer einmaligen und "exklusiven" Vereinigung,hier die erstmögliche.

2)F.Martini,Das Wagnis der Sprache,Stuttgart,1954,S.185

In dieser Nacht wohn Willo wissentlich und willentlich der eigenen Schwester bei[1]. Die bei Hartmann als illustratives Element gänzlich ausgesparte Natur dient hier nun der atmosphärischen Charakterisierung,die sich leitmotivisch ausweitet.Käuzchen umkreisen das Turmzimmer der Geschwister und schreien ängstlich. Kläglich heult auch der treue Hund Hanegiff[2]auf; er verkörpert die geziemende Scheidewand zwischen den beiden Betten, und daß er "zwischen" ihnen liegt,wie wir gerade hier erfahren, will(wenn man die Psychologisierung weiterverfolgt) heißen, daß er den fehlenden Vater gewissermaßen ersetzt. Willigis räumt mit

1)Eine ganz andere Tradition wird evident in der altbretonischen Legende(F.M.Luzel,Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne, Tome II,Paris 1881,Nr.III,S.18:"Le frère et la soer et leur fils le Pape de Rome"),in der der Inzest auf äußeres Geheiß einer höheren Stimme hin vollzogen werden muß("si vous ne voulez pas faire ainsi...presque tous les habitants de Guingamp seront damnés").

2)Zunächst erinnert diese Episode an die vom Kaiser Rotbart und seinem Hündlein "Gewissen",der Hund Hanegiff ist natürlich in nicht unbedeutendem Maße Symbol des sich sträubenden Gewissens. Dann aber können wir den Rahmen des sprachlich-leitmotivischen Prinzips,dem Mann huldigt,nicht weit genug spannen,um alle Nuancen hineinzubekommen,auf die er anspielt.Die erste ist gewiß die Anspielung auf "gewisse Hahnenschreie",von denen wir im Zusammenhang mit Petrus(S.13)"nicht gerne hören",sie weist auf den Zusammenhang zwischen Gregor und Petrus(Gregor hier in der Stufe seiner Zeugung erfaßt),die beide erst durch den Verrat an Gott oder nach ihm geläutert und zu Päpsten werden.Eine zweite, rein sprachliche Schicht gibt jene Ambiguität her,die das Wesen Hanegiffs als Mittelstufe zwischen Hund und Hahn kennzeichnet. Ihr tertium comparationis beruht in der Funktion,Wecker und Wächter zu sein. Wir ziehen für diese Einordnung des Hanegiff ein Buch heran,das erst nach dem "Erwählten" erschien,dessen Gehalt aber zeitlos und Thomas Mann durchaus vertraut gewesen sein muß,Ernst Jünfers "Sanduhrenbuch"(Berlin und Darmstadt 1957) wo es auf S.54 heißt"Es ist,wie der Streit zwischen Romeo und Julia zeigt, ein großer Unterschied,ob die Nachtigall oder die Lerche singt.Allbekannt ist die Rolle,die der Hahn als Wecker spielt. Es gibt eine indische Miniatur:der Geliebte,auf dem flachen Dach des Hauses neben der schlafenden Geliebten sitzend, hat einen Pfeil auf seinen Bogen gelegt,mit dem er auf den Hahn zielt,der sich soeben auf die Zinne geschwungen hat und die Brust zum Morgenrufe wölbt".Auch Gregors Vater Willo tötet den treuen Hund (Hahn),der nicht so sehr eine zeitliche Kategorie als vielmehr auch eine metaphysisch-moralische darstellt(die dem Hundewesen ansteht,dem Hahn aber abgeht,deshalb die Montage). Die "vorschnelle Tötung eines Hundes" ist überdies ein weitverbreitetes Motiv,sein Ursprung buddhistisch:das sich aufopfernde Tier(vgl.Märchenmotive,Register aus "Englische Volksmärchen", Hg.A.Ehrentreich,Jena,1938,S.272,A.48)
Vgl. im Übrigen Motiv der Tötung des Hundes in "Tobias Mindernickel" von Thomas Mann.

ihm(er begeht nun,um im Bilde zu bleiben,tatsächlich den "Vatermord")auch das letzte Hemmnis aus der Welt:Bluttat[1] und Blutschande verfließen in eins.

"Scherzend mit unscherzhaft erstickter Stimme" ist Sibylla eine wachere Schwester der Hartmannschen "frouwe",die unwissend und unschuldig sich auch zu keinem gezwungenen Scherz aufgelegt fühlt. In Sibylla begegnen wir einfach jener wachen Neugierde, die sich gesprächsweise schon so oft zwischen ihr und Willo lebhaft abzeichnete,begegnen wir ihrem Wohlgefallen an Willo wieder ("Eure liebe Haut" und das Schultermotiv finden Eingang in den Roman als "Sündenmotiv" nach J.Lesser,a.a.O.). Sie schrickt nur vor der Nacht des Todes zurück(andere Bedenken scheinen ihr zunächst nicht zu kommen); aber,was schicksalhaftes Verhängnis war,die Geburt aus dem Tode,wird nun in Willos Mund zum Argument für die Vermählung auch im Tod[2].

Nicht dies Argument genügt jedoch,eine andere Sphäre,die Sprachsphäre der ursprünglichen,der ersten Sünde wird aufgerissen in dem Dialog zwischen Willo und Sibylla. Es kommt zu jenem Gespräch,das Thomas Mann in Abwandlung des bei Auerbach zitierten altfranzösischen Adam-und-Eva-Dialogs[3] geflüstert und fast unhörbar sprechen läßt,so intim ist es,so wenig eigentlich für ein anderes Ohr bestimmt als das der beiden handelnden Personen. Die Indiskretion wird abgeschwächt durch die Montage einer sozusagen allgemeingültigen Situation,die die spezifische Sündenkon-

1)Weigand,a.a.O.S.85:"...and to fuse it with the point of one of his most advanced early stories,the butchering of the pet dog of Tobias Mindernickel".Wichtig ist der Grad der Brutalität dieser Tat - abgesehen einmal vom symbolischen Gehalt - gemessen an Thomas Manns eigener Hundeliebe(beispielsweise in "Herr und Hund").

2)J.Kunz,Genialität und Bildung,Die Motivkreise im Werk Thomas Manns,in:Christ und Welt 8,1955,Nr.22,S.12("Wobei mit dem Begriff des Schicksals im Falle Manns vor allem jener Bereich gemeint ist,in dem der Mensch in den Kreislauf der Natur eingeschlossen ist,darin Leben und Tod,Neubeginn und Wiederholung ineinander gefügt und gebunden erscheinen"). - Schnitzler,a.a.O. 1o6("Zu gleicher Fahrt waren sie verbunden,der Himmel barg für sie in seinen Wolken keinen Morgen mehr;und im verführerischen Vorgefühl der ewigen Nacht gaben sie die vergehenden Lippen einander hin"). - Herbert Pfeffer,Das Zentralproblem bei Thomas Mann,in:Pädagogische Blätter,Beil.Lebendige Kunst zu Heft 11/12, 1955,Berlin,6.Jhgg("Zwischen Leben und Tod stellt er immer ein Drittes,das als Ergebnis der Bürger-Künstler-Spannung auftaucht: den Schein,also eigentlich ein Nichts,das aber dadurch,daß es ein Sein zu sein scheint,am Leben teilnimmt").

3)E.Auerbach,Mimesis,Berlin,1959,Kapitel VII,Mystère d'Adam

stellation im "Erwählten" abdeckt und auffängt. Mit vertauschten Rollen sprechen die Geschwister die vorgezeichneten Sätze,der Autor selbst verbirgt sich inter der Rollenhaftigkeit,die das Altfranzösische (für Sibylla wird es zum Leitmotiv) für ihn bedeutet[1]. War in der "scherzhaften"Frage der Schwester bereits eine Umwertung gegenüber dem Hartmanntext spürbar, so läßt sich von da aus nun leicht überleiten zu dem folgenden Dialog des Mystère d'Adam,der auf seine Kernstellen zusammengeschmolzen ist:"N'en frais pas.J'en duit" wehrt Sibylla ab. Willo aber spielt seine Versucherrolle mit der wiederholten Aufforderung durch:"Manjue...Pernum(=prenons;es geht um den Apfel)...fai-le". Bei Hartmann,im altfranzösischen Weihnachtsspiel und in Manns Rezeption ist jeweils der Teufel der Dritte im Bunde,die Schlange,der eigentliche Initiator,der sich des menschlichen Mediums bedient("nach Valandes argem Ratschlag..Pfahl im Fleische.. unter Valandes Stachel",41-2),um den Menschen zu verderben. Er hat jedoch in der Rezeption bereits kulissenhaften Charakter; es ist der Mensch selbst,die in ihm liegenden Möglichkeiten und die Affinität zum Bösen,die zum Handeln zwingen.[2] Wo bei Hartmann die Furcht vor Gott und den Mitmenschen das Problem ist und die Gewissensbisse verursacht,gibt es im Mystère d'Adam nur eine Frage - und also auch in der Rezeption-:"Est-il tant bon?" Es ist die schon halb verführte neugierige Frage nach der Qualität, dem Genuß der Sünde,auf die die unvermeidliche Antwort des Versuchers folgt:"Tu le saveras. Nel poez saver sin gusteras",die

1)Thomas Mann,Der Zauberberg,Stockholm 1950(Vorwort:Einführung in den Zauberberg für die Studenten der Universität Princeton.) Was dort über das französische Gespräch in der Silvesternach gesagt wird,ist ebenso gültig für unseren Text:"Ich denke dabei an den Helden meiner Erzählung,den jungen Ingenieur Hans Castorp, der am Ende des ersten Bandes der kirgisenäugigen Madame Chauchat eine seltsame Liebeserklärung macht,der er das Schleiergewand einer fremden Sprache,der französischen,überwerfen kann. Das kommt seiner Schamhaftigkeit zustatten und ermutigt ihn,Dinge zu sagen,die er auf Deutsch kaum über die Lippen bringen würde. "Parler français",sagt er, "c'est parler sans parler en quelque manière".

2)Die Rolle des Teufels wäre im Vergleich mit dem großen zentralen Dialog im "Doktor Faustus" für Thomas Mann zu untersuchen, unter Berücksichtigung der Rolle des Teufels in dem "Teufelsgespräch" in den "Brüdern Karamasow" von Dostojewski.Beidemale geht es darum,wieweit die Gestalt des Teufels schon psychologisiert ist,wieweit sie eine Fiktion ist,eine vereinfachende Darstellung von komplizierten Bewußtseinsvorgängen.Ein solcher Vergleich sprengt freilich den Rahmen der vorliegenden Arbeit.

nicht einmal eine Garantie für die Qualität der Sünde zu übernehmen braucht,sondern scheinbar alles in den freien Willen des Versuchten legt,ihm aber gar keine Spanne mehr zum Überlegen läßt,da sie ihm Urteilsvermögen erst nach dem Genuß der Sünde zubilligt. Eine der rezipierten Formulierungen aber reicht besonders in die Problematik der Mannschen Inzestversion hinein, ist geradezu ihr Angelpunkt:Adam empfängt den Apfel mit der Bemerkung:"Jo t'en crerrai, tu es ma per",die zu dem "Tunc commedat Adam partem pomi" führt. Dieses "ma per" muß auch Autorität für die verführte Sibylla sein,trifft ihr Gefühl der Ebenbürtigkeit der sündigen Menschen untereinander.Man glaubt dem Ebenbürtigen,dem "per" mehr,als man Gott,dem "Anderen",dem Fremden, glauben kann,dem Unverständlichen,Unsolidarischen.

Auch in diesem "ersten weltgeschichtlichen Gespräch"(wie es Auerbach,a.a.O.S.145 nennt) ist die Ordnung der Dinge auf den Kopf gestellt: Die Frau ist in der Adam-und-Eva-Geschichte Beherrscherin und Führerin des Mannes,in der Zeit,da noch Gottes Gebot herrscht:"Tu(=Adam) la(=Eva,die Frau)governe par raison"(Myst., Vers 21). Wird nun diese Perversion der Weltordnung auf ein anderes Gebiet,das Verhältnis der Geschwister untereinander übertragen,so ist es kein weiter Schritt,sondern eine außerordentlich naheliegende und gelungene Transponierung,eine geschickte Montage,die die Rezeption hier vornimmt. Müssen wir Thomas Mann an manchen Stellen seines Romans(nicht zuletzt an der auf das Französische folgenden) einer unnötigen Ausführlichkeit und Undelikatheit beschuldigen,so ist ihm dagegen hier eine künstlerische Überhöhung und Verdichtung der alten Legende gelungen, gerade in Bezug auf den theologischen Urgehalt (Nährboden des Teuflischen ist auch im "Doktor Faustus" die Krankheit und das Geschlecht;-hier aber kommt das Apfelsymbol aus biblischer Symbolsprache hinzu).

Sehr fein ist der Unterscheidungsversuch zwischen äußerlicher und innerlicher Ordnung.Wohl wird jedes äußere Zeichen der Sünde aus der Welt geschafft(der tote Hund),es muß aber auch jedes neue äußere Zeichen vermieden werden,wie beispielsweise die mittelalterliche Sitte es fordern würde von einem Mädchen,das zur Frau wurde,die ihr Haar nach der ersten Nacht aufsteckt. Sibylla aber trägt weiter den "Kranz,der doch vom eigenen Bruder zerrissen war"(wobei der symbolische Gehalt des "schapel"-Tragens fast

von gleicher Plastik ist wie das Apfelsymbol aus der Bibel.Hartmann verzichtet auf beide,weil der Akzent der Erzählung bei ihm auf dem Bußkapitel liegt,während Thomas Mann gerade die Inzestgestaltung erzählerisch beschwert.) Bei Hartmann heißt es streng "daz in mit den sünden gelieben begunde",bei Thomas Mann schmiedet sich die Schicksalsgemeinschaft der Geschwister durch die Lust - aber nicht um ihretwillen - noch enger:"aus der Maßen liebten sie einander"[1]. Thomas Mann ersetzt hier nicht nur die Vokabel "Sünde" durch das Motiv der Maßlosigkeit (das wir auch aus dem Josephsroman kennen),sondern der Erzähler betont sein Wohlwollen für seine Gestalten gerade um dieser maßlosen Liebe willen. Er liebt Menschen wie die Geschwister - oder Jakob im Josephsroman - die durch übergroße Liebe ein Schicksal auf sich herabziehen,die "dem Schicksal eine Blöße bieten",was dann gerade zum Kontrastmotiv für den Erzähler selbst wird,der schicksalslos lebt. Die Liebe,die in der Welt der Anderen ihr Gegenüber nicht fand,sieht sich notvoll erfüllt in einem vertrauten"Innen", "Selbst".Mann entwickelt aus dem in einer (eigentlich übergangsweisen) körperlichen Entspannung zur Ruhe gekommenen Trieb das Freiwerden seelischer Kräfte,seelischer Liebesfähigkeit (daß dies kein statisch-einmaliger Akt,sondern ein dynamisch-sich-wiederholendes Geschehen ist,läßt er dabei nicht außer acht), die auch Hartmann schon kennt(jedoch in einer altruistischen-unerotischen Form):

"iedoch klagete er mêre
sîner swester arbeit
danne sîn selbes leit"(462 ff)

Am Hofe beginnen trotz des äußerlich gewahrten Scheines lose Reden,man spricht vom Einhorn,das der Bruder im Schoß der Schwester fangen werde. Das ist ein mittelalterliches Motiv und zugleich das dritte der Symbole für den Sündenfall.Was im Mittelalter legendäres Symbol ist,wird von der Psychologie aufgegriffen und unter die phallische Symbolik gestellt.

HERR EISENGREIN:

Der Ratgeber der Kinder trägt den Namen "Herr Eisengrein"(vgl. "Isegrimm","eisgraue Augen" - wie Herr "Grimald" der "grimmige Alte" ist - beide "Alten" gehören zu ein und demselben Typus)

1)S.45 und vgl.Gesta Romanorum,a.a.O.S.154:"und liebte sie merkwürdigerweise immer mehr".

er ist der "feste weise Mann"(5o),cons du chatel und maistre de corteisie,dessen Ruhm am Hofe schon die vorige Generation ihn zu Rate ziehen ließ. Er ist der Prototyp des Stämmigen und Redlichen(50),seine Augen blicken unter dicken Büschen(51)voll Güte und Klugheit,in seinem Gesicht steht ein kurzer grauer Bart (wieder etwas vom Typus des "Haarigen" in ihm,eine Art verhaßter Vaterersatz,der die Glatten,Feinen trennt,ihrer Sünde entgegenwirkt.Auf seinem Schild trägt er die Löwin,die an ihren Zitzen das Lamm säugt:"Kraft und Kristentum" symbolisieren sich darin; Herr Eisengrein ist ein ganzer Mann(53),unsentimental,nicht moralisierend,der Mann von "harter Gutmütigkeit"(66/75),zugleich der Mann breiter Gelassenheit und Ruhe,aufgelegt zu schweifendem Auskosten einer Situation im Wort,in der Metapher,in Reim und Wortspiel(Gut/Güte,was wir schon von Hartmann her kennen).
Der Beichte vor Herrn Eisengrein geht jedoch der Dialog zwischen Willo und Sibylla voraus,in dem Willo erfährt,wie es um Sibylla steht. In diesem Gespräch ist es wiederum das Französische,das Sibylla assoziativ auf die Inzestszene anwendet:"E!Deus,si forz pechiez m'appresset"[1]. Sibylla erwartet ein Kind vom eigenen Bruder und nun erweist sie sich als auf ganz andere Weise naiv als die Schwester bei Hartmann,sie hat nicht geglaubt,daß man vom eigenen Bruder schwanger werden könne,ja,sie glaubte mit einem gewissen Recht noch das "schapel" im Haar zu tragen,da kein Gatte und keine Hochzeit sie in ihrem Jungfrauenstande verändert habe.
Hier beginnt nun eigentlich Gregors Geschichte,als die Geschichte des Kindes,für das "kein Platz ist in Gottes weiter Welt, außer in meiner(Sibyllas) Liebe"[2].Gregors Heimatlosigkeit in der Welt ist angeschlagen und wird für die Mitmotivierung der Papstwahl und Gottesgnade eine Rolle spielen;aber auch dafür, daß nur in der Liebe der Mutter für Gregor eine Heimat existiert. Tatsächlich ist die Geborgenheit in ihrer Liebe(an ihrem Hofe) die einzige dauerhafte Rast,die Gregor auf seinem weltlichen Lebensweg vergönnt ist,in der er das genießen darf,was ihm als Kind versagt war,die Liebe einer Mutter(denn darauf läuft es

1)Weigand,a.a.O.S.15 nennt als Quellen die Alexiuslegende und Mimesis,114.
2)Anders bei Hartmann von Aue,2683,bei dem die schuldbeladene Frau sich selbst bezichtigt,daß für sie kein Platz auf der Erde sei:"daz mich die erde geruochet tragen".

hier wiederum hinaus in der Psychologisierung).Wenn Gregor als Papst dann wiederum eine Heimat findet,so ist die von anderer Art,so ist das Geborgenheit in Gott,nicht mehr in der Liebe eines Menschen.

Bei Hartmann wird Gregor in diesem Stadium wesentlich von Schuld frei gehalten("deheiner slahte schulde...an unser missetât"),die Erbschuld trifft ihn nicht,dennoch sind die mütterlichen Regungen und Empfindungen auf Reinigung und Bewahrung des Kindes bedacht.Der moderne Aspekt der Rezeption ist aber gerade die "geliebte Strafe",die Mutter liebt gerade die sündige Bewandtnis des Kleinen,was freilich in den Umkreis des Narzißproblems gehört,das Kind ist ihr gerade in seiner sündigen Bewandtnis verbunden. Wenn von "grauslicher Segnung","verfluchtem Leib" und "unstatthaftem und stättenlosem Kind"(48) die Rede ist,so ist das nicht nur Wortspiel,sondern greift auch motivlich das Schicksal Grimalds und Baduhennas auf,um es vergleichend heranzuziehen. Keinem der beiden Elternpaare war die Kindergeburt ein reiner Segen,wurde sie bei Grimald und Baduhenna mit dem Tod der Mutter bezahlt,so zahlen Willo und Sibylla indirekt mit dem Tode Willos. Dort noch erbeten,hier aber unerwünscht,erweist sich der Segen als grausames Geschenk,"furchtbare Fruchtbarkeit".

Bei der Klage darf es nicht bleiben,und die Frau rafft sich als erste zusammen,sie mahnt den Bruder nun männlichen Tatgeist an den Tag zu legen und Lösungen zu suchen.Während dies Problem bei Hartmann direkt diskutiert wird:

"gehabe dich als ein man
lâ dîn wîplich weinen stân"(465-6)

fängt es die Rezeption auch in nuanciertem Gestus auf:

"Und er weite aufs neue,ohne Worte:
Da hörte sie zu weinen auf und sagte:..."(49)

In diesem Widerspiel der Gebärdensprache baut sich der ausgesprochene und stumme Dialog durch die ganze Szene hindurch auf. In dem noch weicher gezeichneten Willo(im Vergleich zu Hartmann) taucht einen Augenblick sogar der Selbstmordgedanke auf,der Gedanke an einen "dreifachen Sturz vom Turm"(ein Motiv,das Hartmann freilich nicht verwendet),was vielleicht die Judasanspielung vorausnimmt,hier dann jedoch nicht im Sinne einer Kontrastfunktion wie bei Hartmann.Dann erst sieht Willo einen Ausweg:

"Weltliche Weisung ist wichtiger als pfäffische"(5o)

Charakteristischerweise soll diese Einschränkung nicht nur auf

den Ritter Herrn Eisengrein[1] hindeuten, sondern sie löst ein Problem der Vorlage a priori: es handelt sich hier nicht um eine "Beichte", sondern um rein weltliche Beratung.
Willo und Sibylla setzen Herrn Eisengrein in höchste Verlegenheit durch ihren Fußfall, den sie "komödiantischerweise"[2] vor ihm tun. Es wird daran ein charakteristischer Zug des Menschenbildes evident, die Neigung zum Spiel, zur Maske, zur Verstellung, von dem in den Kapiteln über die Erzählhaltung noch die Rede sein muß. Wichtig ist an dieser Stelle nur, daß damit bereits eine zweite Szene des Romans motivlich vorbereitet ist, die Erkennungsszene zwischen dem Papst und seiner Mutter, die Ausspielung eines "Erkennungsfestes" ist, einen ironischen Schwebezustand von wirklichen Handlungsfortgang und statischem Wiederholen eines mythischen Klischees herstellt.

FRAU EISENGREIN
"nû was sîn hûsfrouwe ein wîp
diu beide sinne unde lîp
in gotes dienest hâte ergeben"(661 ff)
Mittel des dichterischen Kontrastes ist der Hinweis auf ein ganz anderes, ein heiliges Geschwisterpaar, Benedikt und Scholastica. Wir kennen solche kontrastierenden und parallelenschaffenden Techniken aus der gesamten mittelalterlichen geistlichen Dichtung[3]. Daß die Rezeption sie aufnimmt, ist also nicht verwunderlich, nur wie sie sie aufnimmt: Das Interesse des Autors liegt in ihr eindeutig auf der Seite Willos und Sibyllas, ihres Schicksals, nicht auf der Benedikts und seiner Schwester: "Weil jene (Geschichte) nur von Heiligkeit, diese aber von Gottes unermeßlicher und unberechenbarer Gnade zeugt". Eine grundsätzliche Wendung hat sich vollzogen:

> "Gemeint ist nichts anderes, als der "Roman der Seele", der dort mit den dafür zur Verfügung stehenden Worten kurz referiert wurde: der Urmenschenseele, die wie die ungestaltete Materie, eines der anfänglich gesetzten Prinzipien war, und deren "Sündenfall" die bedingende Grundlage für alles erzählbare Geschehen schuf." 4)

---

1) Folgende Quellen ergeben sich für diesen Namen: Wittenweilers "Ring"(S.4,8), dann der Typus des "Isegrimm", schließlich eine onomatopoetische Assoziation an die "eisgrauen Augen" des Ritters.
2) S.52: "Und damit warfen sich beide, wie's vorher verabredet.."
3) besonders der Exempladichtung, vgl. E.R.Curtius, a.a.O.
4) "Joseph", a.a.O.S.1286

Es ist zwar ein christlicher Gedanke,sich "einer Schwäche schuldig zu bekennen,...nicht für die Sünde,sondern für die Sünder"; aber im Grunde geht es der Rezeption an diesem Punkt allein um die Erzählbarkeit,die beim "nur Heiligen" weniger Möglichkeiten bietet. Es ist die Affinität des modernen Autors zu allem Exceptionellen,zu Krankheit und Sündhaftigkeit im Menschenbild. Diese Affinität läßt sich an Hand des übrigen Werkes von Thomas Mann leicht nachweisen,die Kritik unterstellt sie sogar als allein ausschlaggebendes Motiv für die Stoffwahl des "Gregorius", was freilich überspitzt und böswillig ist. Vor allen Dingen übersieht eine solche Beurteilung Thomas Manns Verhältnis zum Stoff(was näher im Kapitel über die Erzählhaltung zu untersuchen ist):die Stoffwahl ist wie für die Romantik(etwa Schlegels Romanprogramm)zweitrangig,primäre Bedeutung hat für beide allein das Problem der Erzählmöglichkeiten,wie an unserem Beispiel (Benedikt und Scholastika)evident wurde.

Benedikt und Scholastika können ihren Weg gemeinsam gehen,unsere Geschwister jedoch nicht; denn sie trennt ihre Buße,ja, die Trennung ist bereits Teil der Bußforderung. Mit ihrer Liebe haben Willo und Sibylla "dem Schicksal eine Blöße" gegeben(das Motiv spielt eine große Rolle für Clemens den Erzähler,57-8 bereits angedeutet; auch im Josephsroman zwischen Jaakob und Joseph von Bedeutung); das zeigt ihr herzzerbrechender Abschied. Bricht sich die Abschiedsszene bei Hartmann in der Unsagbarkeitstopik, die andeutet,daß ein ähnlicher Schmerz keinem Menschen zu wünschen sei, so ist sie bei Mann mit verhaltener Innigkeit gezeichnet:"'Ade,fahr wohl!' sagten sie und wagten nicht,noch einmal sich zu küssen".

Kam bereits bei der Vereidigung des Landes auf Sibylla als Herzogin ein Widerstand ins Erzählen hinein("Nun war es mit dem Lehnseid so glatt und einfach nicht" wendet sich gegen die lapidare Erzählweise Hartmanns an dieser Stelle),so schlägt in der Abschiedsszene ein zweites Mal die scheinbar wörtliche Übernahme der Quelle in eine versteckte Polemik um. Wenn Sibylla zu ihrem Bruder sagt:"Ich werde niemals einem andern Manne angehören als dir."; so widerspricht das grundsätzlich dem bei Hartmann geforderten und auch mit kleinen Einschränkungen geleisteten Bußgeist. Die Absage an die innermenschliche Liebe darf nicht als eine Form von Sündentreue funktionieren(Sibylla bleibt ja mit ihrer

Treue gegenüber dem unrechtmäßig geliebten Bruder im Stand der Sünde beharren),sondern muß aus wirklicher innerer Umkehr erfolgen,aus der Absage an die Sünde.
Die Schwester bricht allerdings in jedem der beiden verschiedenartig motivierten Fälle ihr Gelübde,sie wird ein zweites Mal einem Manne angehören und damit erneut sündigen.
Das Gegenbild zu dem als "festen stämmigen Mannsbild"gezeichneten Herrn Eisengrein stellt seine Frau dar,die Eisengreinin(6o), "geschäftig mit ganzer Seele dem Weiblichen zugewandt" mit "ihrer Passion für Weiberschmerzen und Geburten"(6o),besonders für den Akt der Geburt als solchen,viel weniger für Kindersegen und Kindererziehung. Da sie selbst aus den Jahren heraus ist,in denen sie Kinder zur Welt brachte,ist sie mit größtem Interesse fremder Weiblichkeit zugetan wie Frau Rosalie von Tümmler[1] mit ihrer pathologischen Neigung für Frauen,deren weibliche Nöte und Sorgen ihr bekannt werden.
Von hohem Busen und flachem Leib sehen wir Frau Eisengrein mit ihrem "guten beflaumten Wangenpaar"(61) und ihrer "gierigen Beistandsfreudigkeit",wie sie sich Sibyllas annimmt,mütterlich-besorgt,nüchtern-beruhi end,wo Sibylla von Träumen geängstigt wird,alles darauf hinlenkend,daß man eine "schöne Geburt" erlange,daß die Tragende sich an ihrer "heiligen Stätte" des Wochenbettes am Platz fühlt und nichts ersehnt,erhofft oder befürchtet.
Wie einst bei Willo und seinen Nöten,so gibt auch hier wieder die Rezeption den Kern der folgenden Ereignisse in einem Traum. Diesmal bedient sie sich des Herzeloide-Traums("Parzival"II,1o5,25 ff),der leitmotivisch nachklingt und sich verdeutlicht (nicht aber für die Träumende selbst),als die weinende Sibylla dem Kähnlein nachsieht und seufzt:"Da fliegt er hin mein Drache,weh,ach weh!" Es ist der Drache[2],der ihr den Schoß zerreißt,der schmerzlich in ihren Schoß zurückkehrt,Gregorius,das Kind,ihr zukünftiger Gatte,der selbst ausruft,als er seine Tafel zum ersten Mal liest:"Ein Monstrum,ein Drache,ein Basilisk".

1) Die Betrogene, Ffm,1953

2)Lesser,a.a.O.S.487 vergleicht das Drachenmotiv der Stelle im "Doktor Faustus",an der Zeitblom die Meinung des Weibes über den Ikarusflug des Sohnes referiert.

DIE AUSSETZUNG

In Gregor hat sich der "Trieb zum Eigenen" vererbt,das will das Ähnlichkeitsmotiv sagen.Auch liebt Sibylla in ihrem Sohn das "Liebespfand",den Teil der Sünde,die greifbare Erinnerung an den geliebten Bruder. Gegenüber der unnatürlichen Art der Empfängnis betont die Rezeption die natürlich ablaufende Geburt und normale Gesundheit des Kindes,das so "wonniglich" ist(vgl.Hartmann 674),daß es beide Frauen von Herzen lieb gewinnen. Herr Eisengrein muß aber auf die Ehre der Landesherrin sehen,er muß das weitere Los des Kindes bedenken und weiß,im Sinne der Ehre ist das Neugeborene von vornherein tot(S.64).Herr Eisengrein spricht jedoch nicht das Wort "töten",sondern das Wort "machen" aus und wird darob schon "Herodes" genannt. Mit dieser Anspielung ist die Gregor-Christus-Analogie im Roman vorbereitet,die zumindest als religiöses Sprachgerüst existiert,über ihre wirkliche Bedeutung kann erst später die Rede sein.[1] Das Herodesmotiv wird jedoch durch das eigentliche,das Mosesmotiv[2],dessen Hartmann sich bedient,abgelöst("versenden ûf den sê").Thomas Mann erweitert dieses Motiv einerseits durch seine Privatideologie der "Gottessorge",die aus dem Josephsroman bekannt ist. Die handelnden Personen leisten mit dieser "Gottessorge" der Gnade Gottes Vorschub, legen ihr ihre Wünsche ans Herz,suchen die Gnade gleichsam fernzusteuern: Das Kästchen und seine sorgfältige Ausrüstung werden in diese Motivierung der Gottessorge eingespannt.Gottes Aufmerksamkeit soll auf dieses kleine Wunderwerk menschlicher Fürsorge gerichtet werden; der Mensch subventioniert gewissermaßen den Geschehensablauf,indem er von sich aus alles in seinen Möglichkeiten Liegende tut,Gott gleichsam nur noch die andere Hälfte des Zusammenwirkens überlassend. Das liegt freilich nicht in Hartmanns Konzeption,denn dort vertrauen die Menschen bedingungslos der Gnade Gottes. - Andererseits wird das bei Hartmann durchaus ernst gemeinte Mosesmotiv ironisch aufgeweicht in der Rezeption (S.66),wenn Sibylla sagt,sie dulde und ertrage die Aussetzung des Kindchens nicht,eher möchte sie selbst sich mitsamt dem Kind in einem Faß auf dem Meer aussetzen lassen. Darauf ent-

1)Die Christusanalogie vgl.Josephsroman:Rahel/Maria;Joseph/Christus 349-5o,362 u.a.;352,37o,375,415,471.
2)Lesser,a.a.O.S.494:"Das ausgesetzte Kind ist natürlich mit all den heimlich geborenen und ausgesetzten Helden,Sargon,Moses,Dionysos,Adonis,Kyros,Tristan,Abraham verwandt,die alle im Lebenswerk Thomas Manns eine Rolle spielen".

gegnet Herr Eisengrein ironisch,von welchen Ausmaßen ein solches Faß wohl sein müsse. Unter dem Deckmantel scheinbarer bloßer Erweiterung der Vorlage um den Schmerz der Mutter,um menschliche Reaktionsweisen,kommt so unmerklich die Ironie ins Spiel.
In einer weiteren Assoziationsschicht kommt allerdings das Erinnerungsmotiv des Französischen ebenfalls in diese Szene hinein. Sibylla spricht noch einmal die Sprache des Adam-und-Eva-Mysteriums(Myst.289):"O,tu es mult de pute foi".Wie Adam dort den "gemeinen Kerl",den Teufel beschimpft,so lehnt sich Sibylla hier gegen Herrn Eisengrein auf,der ihr bereits den Bruder nahm und sie nun ihrer "Leibesgabe" berauben will.
In der Tiefe wird der Dialog durch diesen Rückverweis auf den Mysterienton erweitert,in der Breite durch die Parallelschaltung des zweiten Schicksals,des Schicksals der Frau Eisengrein, die selbst vier Kinder zur Welt brachte,die nach der Geburt starben,und die nun wiederum kinderlos ist,wie Sibylla es sein wird. Wie der Dialog über die Aussetzung,so wird auch das Faßmotiv facettiert,es wird auf einen psychologischen Hintergrund gestellt,von daher als "zweiter Mutterschoß" gesehen(69),aus dem das Kind(und damit verläßt die Rezeption den Boden des bloß Psychologischen und begibt sich in das Gebiet einer Art Naturreligion,wie wir ihr auch im Bußkapitel wiederbegegnen werden)nur mit Hilfe erneut geboren werden kann.
Mit einer letzten Sprachassoziation an den Herzeloidetraum(Frau Eisengrein seufzt:"Wir Schmerzensreichen",was nur eine pluralische Übersetzung des Wortes "Herzeloide" darstellt und Vorausdeutung auf die spätere Marienanalogie ist) schließt das Kapitel ab.

DIE FÜNF SCHWERTER [1)]

"Der leide wâren driu
diu diu frouwe einiu
an ir ze disen zîten truoc"(804 ff)

Aus den dreifachen Schmerzen der Frau bei Hartmann entwickeln sich bei Clemens(der das Stilmittel der Allegorie ausdrücklich nennt)die "fünf Schwerter". Sündenbewußtsein,eigene Schwäche und Sorge um das ausgesetzte Kind zehren an Sibylla(vgl.823 ff),

1)Weigand,a.a.O. Die Aufschwellung der Leiden sei Anlehnung an die Gesta-Version.

nicht genug aber damit: die Nachricht vom Tode des Bruders[1] ist ein zweischneidiges Schwert[2] (Sibylla beweint den Bruder und Gatten in einem). Im Schmerz erstarrt Sibylla und richtet nicht wie in der Vorlage ihr ganzes Wesen widerstandslos und hingebungsvoll (wenngleich wir auch da die Einschränkung der "Furchtreue" machen mußten, was aber vergleichsweise zur kleinen Nuance wird) auf Gott. Ihre Starre ist eher Totenstarre, wie wir sie von Mut-em-enet, der "Nonnenfürstin erstorbenen Herzens" (Erw., 76) kennen, der "eleganten Heiligen" (Jos.). Die Erstarrung wird auch durch den Rückzug auf das Leitmotiv des Französischen (das Willo-Sibylla-Motiv) symbolisiert, wenngleich es gehaltlich ins Religiöse transponiert ist, es bleibt trotzdem die Inzest-Erinnerung, weist zurück. Bei Mut-em-enet wie bei Sibylla vollzieht sich anläßlich der Unmöglichkeit irdisch-innermenschlicher Liebeserfüllung die Entweiblichung, Erstarrung im Religiösen (im Unterschied zu einer fruchtbaren Religiösität), die sich den äußeren Anschein der Frömmigkeit gibt. Wenn Sibylla "gut" sagt, so ist ihr "gut" nicht gut, sondern ein Wort des Trotzes. Gott hat nicht einmal mehr eine Sünderin an Sibylla, sondern nur eine "starre Braut des Schmerzes[3]" und das tote Herz ist gottferner als das sündige. Sibylla will fortan in strenger Keuschheit leben (eine Forderung, die die Vorlage nicht kennt), ihre Gründe sind jedoch nicht Reue und Buße, sondern die beim Abschied von dem Bruder angekündigte Treue (Sibylla wollte nie wieder einem anderen Mann angehören). Wird die Schwester in Hartmanns Roman zur wahren Braut Christi, so nimmt die raffinierte Transponierung des Altfranzösischen in den Kirchenliedton ("celui je tiendrai ad espous qui nos redemst de son sanc precious"[4]) zwar das Motiv auf, läßt es jedoch zugleich durch die genannten Assoziationen vieldeutig werden. Sibylla ist die zwar äußerlich sich einem Bußvorhaben unterziehende, im Grunde ihres Herzens aber bis zum Schluß ungebeugte und durch und durch unchristliche Gestalt. Das fünfte

1) E. Heller, a.a.O. S. 258 ("das Besondere ist auch das besonders Hinfällige") -; Weigand, a.a.O. spricht von der unterschiedlichen Charakterisierung des Bruders bei Hartmann und Mann; dort sei er der metaphysisch Liebende, hier ein "softie", Weichling.
2) Indirekt - da kommt der Oedipusgedanke zum tragen - hat Gregor den Vater auch hier getötet, wenn man will.
3) Lesser, a.a.O. S. 487: "Sie kasteit sich zwar, aber nur um Gott damit zu trotzen" (Eine Verwandtschaft zu Mut-em-enet besteht auch in dem Ausdruck "die Gott Geweihte").
4) Weigand, a.a.O. weist als Quelle nach (S. 15): Alexiuslegende, Mimesis, 114

Schwert schließlich bohrt sich in Sibyllas Herz,als aus der Kette der Bewerber einer hervortritt,der ihre Weigerung zur Ehe mißachtet und ihren Besitz erzwingen will,ihr Land belagert. Sibylla schließt sich klösterlich ab,kein Lachen erschallt mehr bei Hofe,sie macht sich vor allen Augen unsichtbar,das alles sind Beispiele ihrer "Kastigierung",nicht aber ihrer Herzensreue und Umkehr. Mit der Buße ertrotzt sich Sibylla wie Barbara in Bergengruens "Feuerprobe" die göttliche Gnade,wofür sie freilich wie Barbara gestraft wird. Brennt jene das kalte Eisen,wo das heiße ihre zarte Hand unverletzt ließ,so fängt sich Sibylla im Netz ihrer hochmütigen Keuschheit und nimmt den eigenen Sohn zum Gatten. Die Rezeption sieht in diesem Hochmut(der Sünde auch schon des ersten Inzest) eine Motivierung für die zweite fürchterliche Sünde. Bei Hartmann liegt die Verstrickung in feineren Nuancen des Sich-schuldig-Machens(die Frau übersieht Zeichen,die ihr von Gott gegeben werden.Ein solches Zeichen waren die Kleiderstoffe Gregors.)Mit dieser Verschiebung wird in der Rezeption der zweite Inzest ins Berechenbare gerückt,das von Gott Geschickte gerät fast in den Bereich kleinlicher Vergeltung. Sibylla reift Gott zum Trotz zur schönsten Frau heran,sie gönnt - ihm zum Trotz - ihren Leib keinem Manne und bleibt "ihres Bruders büßende Witwe".Da schickt Gott ihr Verheerung und Verhängnis (vgl.87o/899). Der unverschämte Bewerber,den Gott sich als Werkzeug erwählt,ist ohne jede Eigenprägung bei Hartmann,in Manns Roman aber wird er als besondere Persönlichkeit gezeichnet. Von Herrn Grimalds Bild und der ins Psychologische reichenden Bedeutung dieser Gestalt für die Geschwister führt eine unmittelbare Gedankenassoziation bis zum Römerherzog Roger. Gregor wird dereinst mit dem ihm angeerbten Ekel gegen das Haarige und Spitzbärtige diesen Herzog bekämpfen. Wenn man hier die Oedipusüberlieferung,die zweifellos für Mann eine Rolle spielt,mit hineinnimmt,so handelt es sich bei dem Zweikampf um den versuchten Vatermord im Substitut. Das Haarige ist für die erlesenen Einsamen,für Narziß gleichbedeutend mit dem Ordinären,Verabscheuenswerten,Vielfachen,das sich zwischen Ich und Spiegelbild drängen will. Seine Ausscheidung wird in beiden Fällen(Grimald und Roger) als große Erleichterung empfunden,als Zeichen des Segens der auf der nunmehr folgenden Vereinigung der Ebenbürtigen ruht. Wie einst Herr Grimald der Vereinigung der Geschwister im

Wege stand,so ist hier der Bewerber Roger erst aus dem Felde zu schlagen,bevor Mutter und Sohn einander angehören können. Den rostfarbenen Schnauz Herrn Grimalds ersetzt ein schwarzer Schnurrbart bei dem Herzog Roger(77),Rogers südliche Augen zeigen das schnell verglühende und sich oberflächlich verzehrende Feuer,das ihn von der Melancholie im Blick der Einsamen,Isolierten unterscheidet und trennt. Seine hitzig aufflackernde Leidenschaft konkurriert mit Herrn Grimalds zornigem Draufgängertum,mit seiner Vollblütigkeit. Gerade dieser Männertypus fühlt sich nach den Gesetzen des Kontrastes und seines Magnetismus zur "mond"nen Kühle" Sibyllas und ihrer fremden Schönheit hingezogen. Allzusehr muß gerade diese Frau das von allen anderen Frauen gröberer Struktur(den Damen des Hofes beispielsweise) nur allzu bereitwillig erfüllte Verlangen und Begehren wachhalten,ein Verlangen nach scheinbar aussichtsloser Eroberung. "Lang,haarig,streitbar und galant" wird dieser "Gockel,Herzensbrecher,Duellant und Teufelskerl" jedoch von Sibylla nur mit mokantem Blick von oben bis unten gemustert,was ihn nur in seiner rasenden Leidenschaft anstachelt. Da tritt Gregor auf den Plan mit seinem Abscheu gegen "haarige Schufte"(153),sich darin ähnlich mit seinem Vater aber auch mit Joseph,dem "Glatten,Feinen",der seinen Brüdern,den "Rauhen" gegenübersteht. Dieser "sieghafte Gockel" Roger(17o) weiß sich bislang allen Rittern Sibyllas überlegen,groß in"ritterlicher Raufkunst"(157); aber seine "überlegene Reife" wird zu Schanden vor Gregors List und seiner durch äußerste Konzentration starken und "festhaltenden Hand",mit der er den Stolzen und Höhnischen (18o/1) zur Unterwerfung zwingt.
In der Überzeichnung des Andersartigen,in seiner Karrikierung liegt eine erzählerische Stellungnahme für Gregor und seine Mutter,für ihr Wesen.

DIE FISCHER VON SANKT DUSTAN

Bevor Gregorius selbst einen Namen trägt,tritt in Manns Roman eine Gestalt mit Namen Gregorjus auf,es ist der Abt(dessen Name bei Hartmann nur durch die Taufpatenschaft impliziert,nicht aber direkt verwendet wird).Diese Doppelgängerschaft von dem gemeinsamen Namen her nutzt die Rezeption,um kleine ironische Widerstände in den Erzählfortgang einzuschalten.
Diesen Abt schildert der Erzähler mit besonders liebevollem Hu-

mor,mit dem feinen Mittel seiner Charakterisierungskunst,er mag sich dazu angeregt gefühlt haben durch den bereits bei Hartmann erwähnten kleinen Zug der stehenden Rede des Abtes:"crêde mich"[1] (1o25,1628,Mann:111,13o,131 und schon 93,98,1o3,1o4,1o5). Von diesem kleinen Charakteristikum macht Hartmann allerdings kein Aufhebens,und es ist nicht einmal mit Sicherheit nachzuweisen, ob er die Wiederholung dieser Bekräftigungsformel in der direkten Rede des Abtes beabsichtigt hat zu einem besonderen Zweck. Die Rezeption wertet ihn jedenfalls als ironisches Stilmittel aus,indem sie ihn über die Charakterisierung des Abtes hinaus noch Gregor zuweist(und damit wieder eine Verbindung zwischen den gleichnamigen Gestalten des Romans schafft), der die Redebesonderheit dem Abte abgeguckt hat in einem Maße,daß Außenstehende ihn daraufhin "Credemini" oder "Credemi" nennen.
Abgesehen von diesem ganz peripheren Charakteristikum schildert die Rezeption den Abt als einen "frommen und vortrefflichen Mann(81),aus dessen Verhalten Güte,Milde und Gerechtigkeit sprechen,dessen Äußeres einnehmend ist,von "mäßiger Statur"(82), der ein "volles sorgfältig geschabtes Gesicht" hat, einen kleinen Mund mit gerundet vorstehender Unterlippe,einen schön polierten "Glitz-und Glatzschädel",krauses Grauhaar. Nicht Trägheit und weichliche Selbstschonung sind seine Art,sondern robust und wetterfest macht er sich des Morgens auf an den Strand,um die Fischer der Insel zu erwarten,die in den wilden Stürmen noch draußen auf dem Meer sind. Während dieses Wartens läßt er sein Wesen und Wirken auf der Insel seinem inneren Auge vorüberziehen,wobei er sich selbstkritisch korrigiert,wenn ein Wort der Eitelkeit in seine Gedanken miteinfließt(85). Der Abt ist dabei kein Asket,sondern durchaus lebenszugewandt mit seiner Lust auf ein rechtes Fischessen und seinem "roten Morgennäschen"(128/9). Wenn er ein wenig den Dünkel des Geistes gegen die "ordinäre Sprechweise der Fischer" hat,wenn er komödiantischerweise ihnen eine "gebildete" Rede für die Taufe des Findelkindes in den Mund legt,wenn er überhaupt diesen ganzen kleinen Betrug,diese "fromme Lüge" vor den Mönchen und Inselbewohnern inszeniert (nicht ohne geheimes Vergnügen daran),so wiegt er das zehnfach auf durch sein frommes und mitleidiges Herz,seine Neigung zum

1)Briefwechsel der Gebrüder Grimm mit Karl Lachmann,Jena 1927, 2 Bände, S.682

Gerührtsein(131),die ihm die Augen feucht werden läßt über fremdes Leid,durch seinen Zuspruch für Gregor,sein Verantwortungsgefühl,mit dem er diesen auf Herz und Nieren in seinem Entschluß prüft,indem er ihn zu halten sucht,ihn zum "Klostermann" machen und seine Seele für Gott gewinnen möchte. Dieser geistliche Vater Gregors wird der einzige und ideale Vater sein,den der elternlose junge Mensch findet; denn die Fischersleute können ihm keine wirklichen Eltern ersetzen. Das Verhältnis des Abtes zu seinem geistigen Sohn ist ungetrübt,ist reine Selbstentäußerung. In dem Monolog des Abtes,während er am Strand auf und ab geht, ist auch die Rede von der Missionierung der Insel,von Sagen,an denen der Aberglaube des Volkes noch teilweise festhält(ein Anlaß für die Rezeption,einen Unterschied zu machen,zwischen dem, was der "Gebildete" und der "Ungebildete" zu glauben habe und dabei auf das Hochmutsmotiv anzuspielen). Wichtig dabei ist nicht die "pseudo-szientifische" Aufschwellung des Kapitels,sondern die Anspielung auf die Sage vom Drachen,die Gregors Leitmotiv anschlägt[1] und damit gleichsam seine Ankunft ankündigt. Die Entdeckung Gregors durch den Abt vollzieht sich im Rahmen des in der Vorlage Vorgegebenen,erfährt nur diese oder jene Ausschmückung im Dienst der Ironie,der "Welthaltigkeit" des Romans und des Genauigkeitsprogramms der Rezeption. Die Veränderungen dagegen sind versteckt und nur andeutungshaft vorgenommen,wir erwähnen nur einen Zug kaum merklicher Umdeutung.Hartmann nennt das "Lächeln" des kleinen Gregor als charakteristische Kontaktnahme mit der Außenwelt,die Rezeption setzt vor die Aufnahme dieser Beobachtung zwei andere Stufen,die des "Greinens",das aus dem Fäßlein an das Ohr des Abtes dringt und die des "Niesens", als Gregor an das Tageslicht gehoben wird. Während diese zweite Geste rein der "Amplifizierung" des Romans dient(auf einer physiologischen Beobachtung beruht),hat es mit dem "Greinen" etwas Ähnliches auf sich,wie es durch die Leitmotivik vertreten wird. Es wird angedeutet,daß Gregor - der später der Trauerer genannt wird - durchaus nicht problemlos heiter seinen Kontakt mit der Außenwelt schließt,daß er durchaus belastet ist durch sein Schicksal.

1)Lesser,a.a.O.,S.527

DAS HECKGELD

"Nun seht,wie Gott es fertigbrachte und gegen sich selbst mit größter Gewandtheit durchsetzte,daß Herrn Grimalds Enkel... in dem Fäßlein glücklich zu Lande kam"(96); so nimmt das Kapitel den Gedanken(8o):"Nemo contra Deum nisi deus ipse"[1] wieder auf, der in unauffälliger Weise eine ganze Theologie enthält. Hatten wir für Hartmann fixiert,daß er neben Gott noch dämonische Schicksalsmächte ansetzt und letztlich zu keiner eindeutigen Lösung kommt,wie die einzelnen Schicksalsstufen zu deuten sind;so finden wir uns in der Rezeption mit einem ganz anderen Bild vom Schicksal konfrontiert:

> "...so schaudert mir vor der Knappheit der Hoffnung, die für ein solches Schifflein besteht,jemals glücklich zu landen,und ich bestaune die Gschicklichkeit Gottes,mit der Er es,wenn Er will,durch Gefahren zu steuern weiß,welche Er selbst ihm auftürmt..."(8o)

In diesem Satz ist eine ganze Theologie eingepackt,die völlig differiert von Hartmanns Gottes-und Schicksalsbild. Es handelt sich hier um eine Konzentrierung aller Geschehnisse auf einen Ausgangspunkt,eine causa,die Gott genannt wird. Die Geschicke der Menschen sieht die Rezeption also als Spiel Gottes mit sich selbst,als Unterhaltung Gottes durch sie,wobei Gott verstanden wird als ein Schachspieler,der gleichsam mit der rechten Hand die weißen,mit der linken die schwarzen Steine setzt. Innerhalb eines solchen Schicksalsschematismus besteht keine christliche Handlungsfreiheit mehr,kein Widerspiel mehr zwischen guten und bösen Mächten,das einen exemplarischen Sieg des Guten zeitigen kann,sondern wie in dem in Hesses "Demian" gezeigten Gott "Abraxas" sind alle Mächte auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt zentriert. Dieses "Nemo contra Deum nisi ipse" dient also keineswegs einer Aufhebung des Schicksalgedankens bei Hartmann zugunsten einer Verherrlichung der Allmacht Gottes,sondern es stiftet neue Verwirrung,bringt die Kategorie des Spiels nicht nur "vor Gott",sondern auch Gottes selbst vor sich hinein,ohne irgendwelche theologischen Richtungen hier ernsthaft aufzugreifen und von ihnen her interpretiert werden zu dürfen.
Der kleine Gregor - hier nun erst geschildert - tritt das Erbe

1)Kurt Leese,Nemo contra Deum nisi deus ipse(Mohr)Tübingen,1961 Das Wort steht als Motto über dem 4.Teil von "Dichtung und Wahrheit" und in Kapitel 20,es setzt sich mit spinozistischem Gedankengut auseinander.

seiner Eltern an,zunächst wieder physiologisch in seiner wälischen Schönheit,mit "langen Wimpern" und "länglichem Schädel"(63), braunem Haar und lieblichen Zügen. Er ist ein auffallend schönes Kind,dessen Augen "mit Bläue in der Schwärze" an die Eltern gemahnen(98),ebenso das "feine Oberlippchen",die "Wänglein wie Schaum und Duft"(1o5),die schlanken Glieder,der herbe Mund(Melancholie) und die Tristitia-Gebärden,die wir von Sibylla und Willo kennen. Der Ausruf des Abtes:"es ist fast keine Substantia, oder eine vom Himmel!" schafft den Bezug zu der Darstellung der Geschwister als kleine Kindlein,die auch von dem Motiv praeexistenzieller Teilhaftigkeit am Himmlischen ausging; er verweist jedoch zugleich auf das,was von Joseph bei seiner Geburt ausgesagt wird:

> "Es war um dies Neugeborene,unnennbar,gleichwie ein Scheinen von Klarheit,Lieblichkeit,Ebenmaß,Sympathie und Gottesannehmlichkeit,das Jaakob,wenn nicht zu erfassen,so doch zu erkennen meinte nach seiner Bewandtnis"... "schlug es seine Augen auf,die damals blau waren und das Licht widerstrahlten der Sonne seiner Geburt in des Himmels Scheitelpunkt..."(348)

Für das "Hütten-Messingsch' ist der Mund eines solchen Kindleins nicht geschaffen(1o5),für die Welt der Fischerhütte überhaupt paßt es nicht,das spürt der Abt sofort und das symbolisiert seine Sorge um das Kind,die sich in täglichen Besuchen äußert. Diese Sorge besteht freilich zu Recht,denn Eltern hat Gregor in den Fischersleuten nicht gefunden. Der Fischer Wiglaf,rotbärtig und grobschlächtig wie sein reicherer Bruder(das Märchenmotiv vom armen und vom reichen Bruder ist auch in der Rezeption erhalten),er gehört nicht nur in seiner urwüchsigen Sprache dem kreatürlichen Bereich an,der in ständigem geheimen Zwist mit der geistigen Welt liegt(wie sie durch den Abt verkörpert wird und später auch durch Gregor selbst). Gewonnen für die Pflege des Findelkindes wird er durch das "Schweigegeld",das der Abt ihm zusteckt aus der Mitgift Gregors. Noch weniger geeignet,einem Kind ein Zuhause,eine Geborgenheit in Mutterliebe und Familie zu bieten,scheint Mahaute,kinderreich,dürr,zänkisch(97),"milde und üppig nur als Schwangere". Zwar wahrt sie das ihrem Manne entlockte Geheimnis um Gregors Herkunft jahrelang;dann aber bricht die so lange beherrscht Gebliebene in einen Strom von Beschimpfungen aus.

Die Kapitelüberschrift greift ein Problem der Vorlage auf,wie

nämlich es dem Abt möglich sein wird,Gregors Geld fruchtbar anzulegen und zu mehren,ohne mit dem Zinsverbot in Konflikt zu geraten. Das greift die Rezeption ironisch auf,es dient zur Einführung neuer Nebenfiguren,eines klösterlichen Säckelmeisters und eines Juden,der mit dem Geld wuchert. Diese ganze Szenerie trägt zu Gregors Geschichte nichts bei,sie erweitert den Raum des Romans,oder besser: seine Kulisse,ohne ihn für das Bedeutungshafte zu bereichern,abgesehen von den ironischen Tüpfelchen, die sie auf das Menschenbild des Abtes und der Klosterbewohner überhaupt setzt.

DER TRAUERER

Ebensoschnell wie Gregor sich in die Fischerswelt eingelebt hatte,da er nichts Anderes kannte,entfremdet er sich ihr,sobald er erst Klosterschüler ist. Zunächst aber ist eine Harmonie da,die sich im Sprachlichen widerspiegelt,Gregor beherrscht bald fließend das Hütten-Messingsch. Im Sprachlichen zuerst zeichnet sich dann auch die beginnende Entfremdung ab,wenn das Platt mit Ausdrücken des Abtes durchsetzt wird,um später,wenn Gregor bereits im Kloster wohnt,nur noch unnatürlich und gezwungen zu klingen aus seinem Munde,so daß sich die Fischersleute dadurch parodiert fühlen.

Hinter der Harmonie mit der einen wie der anderen Umgebung verbirgt sich jedoch Trauer als eigentliches Wesensmerkmal Gregors; die Mönche nennen ihn bald Tristanz,das trûrelin. Der Erzähler psychologisiert hier,daß ein Kind - aus so großer Sünde geborenunmöglich froh sein könne,vielmehr unterbewußt ein belastendes Erbe mit sich herumtrage("blickte...die Augen unter dunklen Wimpern verborgen,abseits hinab in einen Traum"). Der herbe Mund und die stillen Tränen deuten auf eine melancholische Kindesnatur.

Stellte der Bildungsweg Gregors in der Vorlage eine Glanzzeit dar,weil Gelehrsamkeit für Hartmann selbst ein echtes Anliegen ist,so ist die Perspektive in der Rezeption bereits durch die Kapitelüberschrift verschoben,der Blick auf das Psychologische konzentriert und vom äußerlichen Erziehungsweg weggelenkt. Der Trauerer, oder Träumer(als der er auch gezeichnet wird,wie Joseph a.a.O.470)hat zwar eine gefährliche Leichtigkeit,die Dinge aufzunehmen, eine herausragende Begabung; aber der Erzähler

schränkt ein:"daß in all der Wissenserwerbung seine Seele nur halb bei der Sache war"(1o7). Diese Abwendung der Seele von allen Bildungsbestrebungen beruht auf einem Instinkt für die Unzugehörigkeit zu allen Welten,also auch der Klosterwelt,den Gregor hat durch seine ritterliche Geburt. Dieses Gefühl,hier wie dort "ein heimlich Fremder"(1o7) zu sein,liefert zwar für den Roman die Begründung von Gregors Melancholie und Freudlosigkeit bei allem spielerischen und erfolgreichen Lernen; hinter ihr verbirgt sich jedoch ein im Werk Manns immer wiederkehrendes Motiv,das sich mit der Frage der Bildung(die,wie wir sagten für Hartmann essentiell ist) auseinandersetzt. Und es stellt sich dabei heraus,daß Mann,der als der Prototyp des gelehrten Dichters oder Schriftstellers gelten mag,immer wieder die Polemik gegen die Bildung aufgreift und in sein Werk einflicht.

> "Wer am meisten liebt,ist der Unterlegene und muß leiden - diese schlichte und harte Lehre hatte seine vierzehnjährige Seele bereits vom Leben entgegengenommen,und er war so geartet,daß er solche Erfahrungen wohl vermerkte,sie gleichsam innerlich aufschrieb und gewissermaßen seine Freude daran hatte,ohne sich freilich für seine Person danach zu richten und praktischen Nutzen daraus zu ziehen. Auch war es so mit ihm bestellt,daß er solche Lehren weit wichtiger und interessanter achtete als die Kentnisse,die man ihm in der Schule aufnötigte,ja,daß er sich während der Unterrichtsstunden in den gotischen Klassengewölben meistens damit abgab,solche Einsichten bis auf den Grund zu empfinden und völlig auszudenken." 1)

> "Bildung wird nicht in stumpfer Fron und Plackerei gewonnen,sondern ist ein Geschenk der Freiheit und des äußeren Müßinggangs; man erringt sie nicht,man atmet sie ein; verborgene Werkzeuge sind ihretwegen tätig, ein geheimer Fleiß der Sinne und des Geistes,welcher sich mit scheinbar völliger Tagdieberei gar wohl verträgt,wirbt stündlich um ihre Güter,und man kann wohl sagen,daß sie den Erwählten im Schlafe anfliegt. Denn man muß freilich aus bildsamem Stoffe bestehen,um gebildet werden zu können. Niemand ergreift,was er nicht von Geburt besitzt,und was dir fremd ist,kannst du nicht begehren. Wer aus minderem Holze gemacht ist, wird Bildung nicht erwerben; wer sie sich aneignet,war niemals roh. Und sehr schwer ist es wiederum,zwischen persönlichem Verdienst und dem,was man als Gunst der Umstände bezeichnet,eine gerechte und scharfe Trennungslinie zu ziehen; denn wenn allerdings ein wohlwollendes Geschick mich im rechten Augenblick in eine große Stadt verpflanzt und mir Zeit im Überfluß vergönnt hatte,so ist davon abzuziehen,daß ich völlig der

1)Thomas Mann,Tonio Kröger,in:Meistererzählungen, Zürich,1945, S.83

> Mittel entbehrte,welche die zahlreichen inneren Genuß- und Erziehungsstätten eines solchen Platzes erst eröffnen,und bei meinen Studien mich darauf zu beschränken hatte,gleichsam von außen mein Gesicht an das Prunkgatter eines lusterfüllten Gartens zu pressen".1)

Während das erste,das Zitat aus dem "Tonio Kröger" ganz dem Ton des über Gregor Gesagten entspricht(überhaupt eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Tonio und Gregor festzustellen ist), bringt das "Krull-Zitat" résumé-haft und rückblickend auf ein ganzes vorliegendes Werk des Dichters die verschiedensten Aspekte mit hinein. An einer Stelle scheint es sich sogar um eine Anspielung auf unseren Roman zu handeln("Bildung..daß sie dem Erwählten im Schlafe anfliegt"),grundsätzlich aber ist hier die Auffassung fixiert,daß Bildung nichts Wesensbestimmendes,sondern ein angenehmes Akzidenz ist. Diese "Zutat" beruht häufig auf der bloßen Gunst der Umstände,sie ist andererseits sozusagen prädestinativ schon für den Einzelnen sichergestellt,wenn dieser Einzelne eben "aus bildsamem Stoffe besteht"(was eine geburtsmäßige Mitgift und Anlage ist). Im Hinblick auf den Gregor heißt das, daß "niemand ergreift,was er nicht von Geburt besitzt",so sind seine Ritterträume zu verstehen,die nicht bloße vage Träumereien sind,sondern wissenschaftlich durchaus fundierte Vorstellungen.Bildung und Traum korrigieren sich aneinander,ergänzen sich, eines ohne das Andere ist wertlos.[2] Ein autonomes Bildungsstreben besteht nicht,und die Rezeption bringt hier erneut Widerstände ins Spiel,wenngleich sie - oder gerade weil sie - bislang die Passagen Hartmanns,die Gregors Klosterzeit betreffen,fast wörtlich aufgenommen hatte. Die Quintessenz aus der Darstellung dieser Erziehung,die Gregor hier genießt,lautet:

> "Kann man stolz sein ganz einfach auf sich selbst,wie man da geht und steht,Talente gar nicht angesehen,und somit die Gelehrsamkeit als ein Ding für Leute betrachten,die sie brauchen,um auch was zu sein?" (108)

Im Brennpunkt des Interesses steht also der Mensch,seine psychologische Situation,nicht seine Bewertung nach "Talenten", nach einer "Stellung",die er einnimmt,nicht nach seinem Bildungsgrad wird er beurteilt.

Schließlich bietet sich noch die Erziehung und Ausbildung des

1)Thomas Mann,Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Frankfurt/M, 1957,S.72

2)So auch im Josephsroman(a.a.O.S.18 u.a.):"..kleiner uns zukömmlicher Ungenauigkeiten,die sein hübscher und schöner Kopf sich erlaubte...träumerischer Ungenauigkeiten"(25).

jungen Joseph durch seinen alten Hauslehrer Eliezer zum Vergleich an. Auch Joseph kann mit besonderer Leichtigkeit lernen: "im Gegensatz zu allen seinen Geschwistern"(26), er vervollkommnet sich in "babylonischer wie phönizischer und chetitischer Schriftart"(26), weiß "schöne babylonische Verse auswendig"(19). Gleichwohl und unter Berücksichtigung des verschiedenen Milieus, in dem Gregor und Joseph aufwachsen, differiert ihre Ausbildung grundlegend.

> "...ein Beispiel statt vieler für die Übungen des Scharfsinns und des Gedächtnisses, denen der Junge sich zu unterziehen hatte, auch für die Ur-Schnurren und Histörchen..."(Jos.4oo)

> "War das Wissenschaft zu nennen? Nein, es war kaum halb wahr und dem Geist nur ein Schmuck, war aber geeignet, das Gemüt vorzubereiten auf die Empfängnis des Strengeren und heilig Genauen."(Jos.4o1)

Josephs Bildung besteht zunächst mehr oder weniger darin, daß er sich in der "Mythologie" seiner eigenen Familie zurechtfindet, der alte Eliezer führt ihn ein in die "Ur-Schnurren" und "Histörchen" des ganzen Geschlechts, dem Joseph angehört. Von da aus freilich geht seine Erziehung und Selbsterziehung dazu über, ihn das mythische Denken zu lehren, Bezüge zu schaffen, die "Gottesklugheit" zu erlangen, die es möglich macht aus weiser Einsicht Gott durch eigenes Handeln auf halbem Wege entgegenzukommen (die Gottesklugheit ist die erkenntnistheoretische Vorbedingung zur Gottessorge).

> "Er sah ein, daß der Mensch, dem Gott Verstand gegeben, damit er das Heilige, aber nicht ganz Stimmende verbessere..."(Jos.4o3)

Erst, wenn man wie Joseph über das ganze mythische Gut, über alle Bezugs- und Anspielungsmöglichkeiten verfügt, ist jener Zustand erreicht, von dem es heißt: "Joseph unterhielt sich im großen Stil"(4o5). Dieses Wort führt schon beinahe aus der Dichtung heraus in erzähltechnische Fragen, die in dieser ganzen Problematik ununterbrochen mitschwingen (es wird damit bereits das Motiv des "Festes der Erzählung" und des "Spiels vor Gott" angeschlagen). Es steht aber auch für die Auffassung von der persönlichen Freiheit einer Gestalt wie Joseph, die sich mehr oder weniger im "klugen und bedeutenden Erfüllen von Geschichten"(414), in der mythischen Wiederholung und dem "mythischen Klischee" erschöpft und begrenzt sieht. Der Vorbereitung eines solchen Handlungsschematismus, einer solchen Begrenzung des individuellen Spielraums

dient die Ausbreitung dieser Ausbildung Josephs in gleichem Maße. Ein Weiteres kommt hinzu: die ideale Verbindung von Schönheit(was für Gregor wie Joseph zutrifft)läßt an ein Göttliches denken:

> "Es ist selten,daß Schönheit und Wissenschaft sich auf Erden zusammenfinden...Die exemplarische Überbrückung der Kluft nun aber,die zwischen Geist und Schönheit gesetzt ist,die Vereinigung beider Auszeichnungen im Einzelwesen erscheint als Aufhebung einer Spannung,die man als im Natürlich-Menschlichen begründet anzusehen gewöhnt ist,und läßt uns ganz unwillkürlich an Göttliches denken".(Jos.410)

Diese ideale Verbindung aller hohen Gaben(denn in dem letzten Zitat wird "Wissenschaft" wieder als etwas Positives,als Wert eingestuft) ist zwar eine gnadenhafte Heraushebung,bietet dem so gesteigerten Menschen die Voraussetzungen,um die "Gottesannehmlichkeit" zu gewinnen,sie ist aber auch schicksalhafte Markierung,denn das Besondere, Begünstigte bietet "dem Schicksal eine Blöße" und Joseph wie Gregor haben vor ihrer Erhöhung den Weg durch "die Grube" zu gehen.

Vorerst aber genießen beide die obenhin und nebenbei erworbene Bildung als etwas,über das man angenehm verfügen kann:

> "Darum so haben wir beides,Verstand und Träume,und ist beides eine große Lust.Denn es ist köstlich,Weisheit und Sprache zu besitzen,daß man zu reden und zu erwidern versteht und alles zu nennen weiß."(Jos.115)

Welche Bedeutung die Sprache - und auch die Sprache der Bildung- für Gregor hat,wurde bereits angedeutet. Ein Verstehen mit Menschen wird für ihn nur über die Sprache möglich und den Anstoß zu den Zwiespältigkeiten mit seinen Pflegeeltern gibt die neue sprachliche Beheimatung Gregors,die eine weitere Harmonie mit der Sphäre des Hütten-Messingsch unmöglich macht. Die Rezeption hat hier in verschiedenen Szenen dargestellt,was es heißt, wenn Menschen nicht (mehr) die gleiche Sprache sprechen.

Gregor hat in seiner neuen Umgebung die Ahnung,"daß es mit seiner Richtigkeit höchst unrichtig stehe" und in solchen Augenblicken träumt er von Ritterschaft(1o5/1o9).Das bedeutet,Gregor beginnt sich instinktmäßig der Welt zuzuwenden,die seine eigentliche ist:der Ritterwelt. Daß das Kloster ihm dazu die Voraussetzungen bietet - mehr als die Fischerhütte - ist einsichtig. Denn sobald Gregor erst die Möglichkeiten sich zu bilden in der Hand hat(mit der Kenntnis von Lesen und Schreiben),kann er sich aus Ritterbüchern die Welt konstruieren,die ihn blutsmäßig an-

zieht. Ritterschaft und Reitkunst sind die beiden großen Ideale Gregors,denen er sich seinem Können nach gewachsen fühlt wie jeder wirkliche Ritter mit einer langen Erfahrung und Übung es nur sein kann.(Das ist die These von der Prädestiniertheit zu bestimmten Talenten,die wir aus dem "Krull" entnommen haben).Wenn Gregor gerade in diesem Zusammenhang "Tristanz,der Sorgsame, qui onques ne rist" genannt wird,wenn dies Motiv eine andere Dichtung heranzieht,mosaikartig Fremdes einmontiert,so soll das Französische entfernt an Gregors Herkunft gemahnen,an seine Zugehörigkeit zur Ritterwelt(wenngleich nur von einer indirekten Identifikation Gregors mit seiner Ursprungssphäre die Rede sein kann,von einer Identifikation in der Art musikalischer Leitmotivik,nicht von bewußter und direkter Anspielung,wie sie Sibylla stets verwendete).

Die Traurigkeit löst den Körper jedoch nicht auf in Schwäche und Schlaffheit,gibt ihm vielmehr ein geheimes Feuer,das die Schönheit Gregors - etwa bei den Wettkämpfen mit der Inseljugend - von innen her aufglühen läßt.

In seltsamem Kontrast zu allen Bildern und Spiegelbildern in der Dichtung,innerhalb des Kerns der Fabel steht die Gestalt Flanns, des "Ziehbruders",die in diesen Wettkämpfen etwas wie eine Zwillingsrolle zu Gregor spielt. Er ist Gregor gleich in absoluter Verschiedenheit,gleich in den Leistungen,äußerst abweichend aber im Typus. Flann,mit "Kugelkopf und kurzem Hals" (106) ist gegen Gregors Typus konzentriert,den hier noch einmal ein Beispiel aus dem Josephsroman erläutern soll:

> "...ein Siebzehnjähriger so schlanke Beine und schmale Hüften,einen so wohlgestalteten Thorax,eine so goldbraune Haut..."(Jos.345)

Gilt vom Physiologischen her bei Thomas Mann das Schlanke,Hohe, Wohlgestaltete stets als Zeichen inneren Adels und der Besonderheit,so soll mit Flann das Gewöhnliche,Gedrungene,Unedle,Kreatürliche symbolisiert werden. Flann hat Augen "rund und ähnlich geschälten Castanien",einen dicken Mund und geballte Fäuste,das nimmt in der Negation Gregors Schilderung wieder auf,dessen Augen ein melancholisches Feuer kennzeichnete,dessen herber Mund nicht bestimmt war,Grobes,Ungeschliffenes über die Lippen zu bringen und der stets zu Versöhnung und Kompromiß bereit war. Stämmig(112),mit breiter Brust,"muskeldicken Beinen(113)" und "Armen von Kraftanstrengung geschwollen"(114),weiß Flann seine

Kräfte über seinen ganzen Körper verteilt,Gregors feine Glieder können sich jedoch mit ihm messen. Flann und Gregor sind es,die bei den Wettkämpfen der Dorfjugend immer als Siegerpaar an der Spitze stehen,und in diesem doppelten,nie entschiedenen oder endgültig ausgetragenen Siegertum bereitet sich das Motiv des Zweikampfes vor. Den Höhepunkt solcher atmosphärischen Verdichtung bildet ein spielerischer Ringkampf,in dem sich aber wiederum beide auf geheimnisvolle Weise ebenbürtig sind(nicht qualitativ,sondern resultativ),der Stämmig-Untersetzte und der Schlanke-Feine. Haß und Feinheit sind die Motive für diese Ebenbürtigkeit bei so unterschiedlicher Konstitution,Haß auf Flanns Seite,der Haß des Gewöhnlichen auf das Erlesene,Besondere, - Feinheit auf Gregors Seite,er wird einmal "stark aus Feinheit" genannt. Unter dieser Motivik des Hasses auf das Andere stehen die folgenden Vorgänge,steht der ernsthafte Zweikampf,den Flann provoziert,steht die Tirade der Fischersfrau,steht die dadurch veranlaßte Vertreibung Gregors aus dieser Welt. Thomas Mann hat aus der an sich unbedeutenden (bei Hartmann ohne jeden Nebensinn als bloßes Handlungsfaktum geführten)Szene eine im Sinne des Grundgedankens und Grundgegensatzes durchpsychologisierte Auseinandersetzung gemacht,die sein Lieblingsmotiv hinter dem Narzißmotiv hervorleuchten läßt:den Gegensatz zwischen Geist und Leben(oder wie immer er ihn formuliert).Das nimmt dem "Faustschlag" seinen akzidentellen Charakter im Handlungsverlauf,den er bei Hartmann hatte,und verweist ihn in den Bereich wesensmäßiger und bewußter Auseinandersetzung.

DER FAUSTSCHLAG [1)]

Gregor weilt zur Zeit des frühen Sonnenunterganges am Meer nahe der Stelle,an der einst seine kleine Barke landete(dieser Hinweis steht nicht unabsichtlich da und deutet auf einen Aufbruch, eine zweite Meerfahrt voraus). Er liest,an der Rechten trägt er einen Siegelring,den der Abt ihm schenkte(eine Anspielung auf den Fischerring des Papstes,den Gregor später tragen wird).Flann dagegen kehrt von einer Meerfahrt zurück,von seinem Tagewerk; so entwickelt sich der Konflikt aus den beiden typischen Seins-

1)Judaslegende(in:Germanistische Abhandlungen,26.Heft,Breslau 1906,Hg.:A.Heinrich)S.139 ff kennt das Motiv ebenfalls:Judas schlägt den Ziehbruder(Motiv der ungleichen Brüder hier auf Kain und Abel rückdeutend).T.Mann kennt die Judaslegende(vgl."Bem. zum Erwählten")und ihre Verwandtschaft zum Gregorius.

bereichen der Ziehbrüder,die einander als solche schon provozieren. Wo Gregor sich allerdings mit äußerster Sensibilität zurückhält,sein Gelehrtentum ganz hintenan stellt,ist der Bruder schroff,abweisend,herausfordernd. Dem Klugen und Feinen wirft der Grobschlächtige vor,zu "bosten und swaggern"("to boast and swagger",S.117). Gregor ist zu jedem Kompromiß bereit,er schäme sich eher seines Lesens und Lateins vor dem Bruder,als sich damit zu brüsten. Er fängt damit jede mißtönende Unterschwingung auf,als feinfühliger Überlegener weiß er sich zugleich unterlegen,die Gedanken des Gegenübers antizipierend und instinktiv vorausreagierend. Aber auch das wird von dem Gekränkten falsch verstanden,als schäme sich Gregor für ihn,den Ungebildeten und Analphabeten.(Der Konfliktstoff ist hier der gleiche wie der zwischen Joseph und den Brüdern).Das Wort "Herausforderung" fällt unweigerlich und unabwendbar; denn Gregors bloßes Dasein ist Herausforderung für Flann wie das Josephs für die Brüder. Instinktiv trifft Flann(mit der Treffsicherheit des Hassenden)den Kernpunkt,wenn er Gregor "Kuckucksei und Bastard" in der Fischersfamilie nennt("bist des Wiglaf und der Mahaute Frucht wie ich und die anderen,bist's aber auch wieder nicht,sondern was unerträglich anderes"). Dies Kuckucksei-Leitwort wird kennzeichnend und vorausdeutend für die folgende Szene. Wenn Flann,der an sich einer ganz ungebildeten und unartikulierten Sprachsphäre angehört,oft erstaunlich treffende Dinge sagt und eine außerordentlich subtile Dialektik beherrscht,so kommt das nicht aus einer Macht über das Wort und seine Schärfe,sondern aus ungeläutertem,aber augenblicklich durch den Haß geschärften Instinkt. Darüber hinaus ist es freilich ironisches Spiel des Erzählers, seine eigene Psychologisierung hier in bewußter Inkongruenz einer Person wie Flann und ihrer direkten Rede zuzuordnen.
Alle Bemühungen Gregors in seiner nuancenreichen und intellektuellen Sprache schlagen fehl: Flann deutet ihm Freundlichkeit als Frechheit,Herablassung als Provokation und Leutseligkeit als Verhöhnung. So muß der Zweikampf stattfinden,bei dem Flann mit "vorgestoßenem Nacken"(117),brutalem Ernst und "verzerrtem Gesicht",mit Schaum vorm Mund kämpft. Dem ist Gregors in sich ruhende Art konfrontiert,dessen Gesichtszüge sich durch die innere Sammlung allenfalls noch verfeinern,statt grob und brutal zu werden,in jener Stärke aus Feinheit,wie sie auch Joseph und

Felix Krull als Wesensmerkmale aufweisen. Gregor empfängt alle Kraft aus sich selbst,aus der Konzentration,das wird zu seinem charakteristischen Leitmotiv auch im Zweikampf mit dem Spitzbart Roger(in einem Gespräch mit Herrn Poitewin hat Gregor einmal Gelegenheit,seine eigene Auffassung darüber zu entwickeln). Dagegen empfängt Flann Kraft aus dem Haß,der Haß aber macht ihn zugleich blind und läßt es an einer rechten Einteilung der Kräfte mangeln und die Übersicht verloren gehen, so daß schließlich Gregor den Gegner mit einem harten Schlag auf die Nase trifft und sie ihm zertrümmert. Der Siegelring(und damit schließt sich motivlich das Kapitel)[1] hat diesem Schlag die Wucht verliehen, die Gregors Hand gar nicht beabsichtigt hatte. Der von der Unsinnigkeit eines Weiterkämpfens überzeugte Flann geht langsam auf die elterliche Hütte zu.

DIE ENTDECKUNG

"daz er sêre vorhte
daz im das kint entworhte
sîner ammen minne..."(1363ff)

Gregor,der ihm nachgeht,reflektiert über diesen seltsamen Kampf und über seine eigene Stärke,und er gebraucht das Bild einer Brennlinse für sein Geheimnis der Sammlung. Wie in der Vorlage wird er dabei zum Zeugen der Szene,die Mahaute macht,der wüsten Beschimpfungen,unter denen sie das Geheimnis preisgibt. Ist jedoch bereits das Motiv,daß Gregor "hinter die offene Tür tritt" (124) ein privates der Rezeption(wir kennen ähnliche Situationen aus dem Josephsroman,in dem Joseph oft halb freiwillig,halb unfreiwillig zum Zeugen von Dingen wird,die nicht für seine Ohren gedacht sind, so daß man nie mit Gewißheit sagen kann,ob er lausche); so unterscheidet sich Gregors Reaktion auf das Gehörte grundsätzlich von der bei Hartmann dargestellten. Während er in der Vorlage gleich dem Kloster zueilt,um den Abt mit Fragen zu bestürmen,ist hier das Gefühl der Kränkung so tief,wird die sich offenbarende Heimatlosigkeit(das Fremdlingsmotiv!)soweit akzeptiert,daß sich Gregor gleichsam versuchsweise in ihr übt. Sein Stolz verbietet ihm,das Kloster nun als Zuflucht aufzusuchen; denn als "Fundvogel" ist er "vogelfrei". Namenlosigkeit bedeutet Heimatlosigkeit,Ehr-und Rechtlosigkeit zugleich. In

1)Kahler,a.a.O.("..Siegelrings,in dem das Lamm mit dem Kreuz eingeschnitten ist - das Sanfte zerschmettert das Starke...")

dieser Extremsituation gibt es zwei Möglichkeiten,die zu verzweifeln und die,in einem Akt äußerster Energie alle Gegenkräfte zu sammeln(Motiv der Sammlung,der "festhaltenden Hand"). Das letzte tut Gregor,den eine große Freude erfüllt,da er das "Tor der Möglichkeiten "offen stehen sieht,in dem plötzlich aller Hochmut wachwird,den die Geschwister ihm angeerbt haben:

> "Aber wo Makel ist,da ist Adel.Niedrigkeit kennt keinen Makel.Wie bereit war er,eine gemeine Richtigkeit hinzugeben für eine edle Unrichtigkeit!"(128)

Es ist das Denken der "Exceptionalität"[1],das sich hier Bahn bricht.Das gefährliche Wort führt ihn bis an den Rand des Abgrunds,da auch für Gregor wieder das Hochmutsmotiv zum Kernmotiv der Schuld wird.(Hartmann vermeidet das Hochmutsmotiv hier ausdrücklich,er will es nicht als "superbia" hinstellen,daß Gregor seinen eigenen Weg geht und nicht im Kloster bleiben kann).

DER DISPUT

Auch für Gregor ist das Motiv des Spiels,des Etwas-komödiantischerweise-Tuns bezeichnend,wenn er dem Abt gesteht "peccavisti", ohne sich in Wirklichkeit einer Sünde bewußt zu sein (obgleich er die Nacht dem Kloster ferngeblieben ist).Sein Geständnis dient einzig und allein dem Zweck,den Abt zu einem privaten Gespräch unter vier Augen zu gewinnen,um nun die volle Wahrheit über seine Herkunft zu erfahren.

Fast wörtlich - aber hinter der Worttreue viele kleine Seitenwendungen verbergend - rezipiert Mann den Disput zwischen dem Abt und Gregor,spricht von einem "Betrug aus Güte"(S.13o:eine Anspielung auf alle kleinen Schauspielereien,die inszeniert

1)Mackensen,a.a.O.S.467(allerdings geht ihm die Hartmannsche Hintergründigkeit unter der Hand verloren...bejahte Folgerichtigkeit des Lebensstils,etwa in dem Sinne,daß Adel nicht unterzukriegen sei").Weniger oberflächlich und verständnislos weist Lesser,a.a.O.S.489 auf die Zusammenhänge dieses Problems bei Thomas Mann hin:"Das berührt ein Grundproblem Thomas Manns, und es führt uns zurück zu dem Dichter Tonio Kröger und zu jenen frühen Erlebnissen Thomas Manns,die ihn in Shylocks "Judentum",in Othellos "Schwärze" pittoreske Symbole für Shakespeares gezeichnete und ausgezeichnete Seele erkennen ließen... Es handelt sich um den Aristokratismus der Natur,dessen großartigstes Beispiel Goethe ist..."(In gewissem Sinne hat Mackensen recht, wenn er von der Verschiebung vom Christlichen Weg spricht - allerdings vollzieht sie sich nicht zum "Ritterlichen" hin,wie er meint,sondern solche Motive sind freilich im Zusammenhange des Gesamtwerks zu sehen, den Mackensen hier nicht beachtet.)

wurden,um Gregors Herkunft nicht bekannt werden zu lassen),von der Notwendigkeit eines Abschiedes,von der Flucht vor Hohn und Geschwätz der Leute(vgl.1429),läßt Gregor den Segen des Abtes zur"Irrfahrt" erbitten.Das Motiv der Irrfahrt ersetzt die Idee des Gottesrittertums bei Hartmann,ohne daß Gregor noch weiß,daß seine Fahrt eine Fahrt in die Irre sein muß,eine Fahrt in den tiefsten Irrtum. Neben der Schicht wörtlicher Rezeption kommt so in die Szene eine zweite ganz andere Sprachsphäre hinein,die die Leitmotivik des ganzen Romans aufgreift und einbaut: vom "Tor der Wahrheit" ist die Rede,das das "Tor der Möglichkeiten" sei und die Geistlichkeit,das Klosterleben wird gepriesen mit einem Unterton durch den Erzähler,den Hartmann nicht kennt: "entziehe dich nicht ihrem sanften,mit so viel Annehmlichkeiten verquickten Bann"(132) mahnt der Abt. Er widerlegt zwar alle Befürchtungen Gregors,der nicht länger umhin kann,seinen eigentlichen Grund preiszugeben,seine "Träume von Ritterschaft",kann ihn aber letztlich in seinem Drang in die Welt nicht aufhalten. Denn die Träume perfekten Rittertums und edler Abstammung werden Gregor zum Beweis eines tiefsten Wissens unter der Bewußtseinsoberfläche(Freud!). Die Suche nach den Eltern wird in der Rezeption "Fahrt nach mir selbst"[1],"Wissenschaft,wer ich bin" geheißen.Was bei Hartmann ein gesellschaftlich-ständisches Motiv ist(Fahrt nach dem Rittternamen),wird bei Mann vom Individualismus her untersucht unter den Aspekten der Psychologie und einer ironischen Unterhöhlung des Prinzips des Erziehungsromans (vgl.Castorp im "Zauberberg").Das Wort der "Fahrt nach sich selbst" oder des "Weges nach innen" ist in der Zeit Manns latent,wird in Hesses "Steppenwolf" oder seiner "Morgenlandfahrt" fast ebenso formuliert. Die alte romantische Dichtersehnsucht (als Auserwählter steht Gregor unter den gleichen Gesetzen wie der Dichter)der Suche nach dem eigen Ich nimmt hier die äußere Form der Fahrt nach Herkunft und Namen(der Name als die Repräsentation,der Ausweis des Ich) an,nimmt sie zum Vorwand. Für diese Sehnsucht gibt es kein Äquivalent,das Rittertum ist nur ihre Erscheinungsform und ist für Gregor nur in der unmittelbaren Verbindung mit der Fahrt in die Welt akzeptabel,ein seßhaftes Rittertum lehnt er ab.

1)Lesser,a.a.O.S.506/7:"Bei Grigorß"Aufbruch ist er "irrender Knecht" wie Don Quichote - und Lesser weist hin auf Manns Essay "Platen-Tristan-Platen-Don Quichote".

Der kleine Zug,mit dem der Abt Gregor versucht,findet in Manns Werk wiederum eine besondere Einordnung,bei dem Vergleich,wie Gregor Chorkleid und Ritterkleid steht,läuft es darauf hinaus, daß Gregor sich in dem Ritterkleid wie hineingeschaffen ausnimmt. Das erinnert an eine Szene aus dem "Felix Krull",in der von dem Anproben alter Kostüme die Rede ist:

> "'Er hat einen Kostümkopf',pflegte er zu sagen und meinte damit,daß alles mir zu Gesicht stünde,jede Verkleidung sich gut und natürlich an mir ausnähme.Denn wie ich auch hergerichtet war als...jedesmal schien es, und auch der Spiegel versicherte mich dessen,als ob ich gerade für diesen Aufzug recht eigentlich bestimmt und geboren sei; jedesmal gab ich,nach dem Urteil aller,ein vortreffliches Beispiel der Menschenart ab, die ich eben vertrat; ja mein Pate wies darauf hin,daß mein Gesicht mit Hilfe von Tracht und Perücke sich nicht nur den Ständen und Himmelstrichen,sondern auch den Zeitaltern anzupassen scheine,von denen ein jedes, wie er uns belehrte,seinen Kindern ein allgemeines physiognomisches Gepräge verleihe..."(Krull,23)

Dieser Zug zur Adaption,zur Maskierung und Anpassung an die Maske widerspricht dem einer starren Vererbungstheorie,er betont das Moment der "Bildsamkeit",von dem die Rede war und führt auf versteckte Weise das Motiv der Maske als für die Erzählhaltung bedeutsam über den Umweg des Inhaltlichen ein. Der kleine Satz Hartmanns wird in eine Dreischichtigkeit aufgefächert: in einer ersten Schicht bedeutet er wörtlich das,was er in der Vorlage zu bedeuten hat: Gregor paßt sehr gut in sein Ritterkleid,er ist zum Ritter geschaffen,in einer zweiten Schicht nimmt er leitmotivischen Charakter für das Gesamtwerk Manns an, indem er die Gestalten der Romane unter den Typus einordnet, der im "Krull" Kostümkopf genannt ist,in einer dritten Phase schließlich wird vom Gehaltlichen eine Querverbindung zum Erzählerischen angedeutet,zur Form(auch der Erzähler kann unter dem Bild des Kostümkopfes sehr wohl erfaßt werden - vielmehr:er entzieht sich damit jeder autoritären Fixierung).Diesen Dreischritt finden wir in der Rezeptionsweise Manns immer wieder.

Die scheinbar harmlosen Worte "trûrec unde vrô"(1747) bei Hartmann werden aus dem sprachlichen Bereich in den szenischen gehoben,sie werden an Gregors Verhalten bewegende Wirklichkeit. Die Rezeption nimmt ihre Intensität zugleich wieder zurück,indem sie Gregors Reaktion in die Reihe der Szenen tiefen menschlichen Leides stellt und ihr damit die Schwere der Einmaligkeit nimmt:"Wie oft war das so! Es kehrt immer wieder auf Erden. Der

eine schluchzt unbändig an des anderen Brust,und der macht:'So, so...' "(138). Gregor ergeht sich in grausamen Selbstbezichtigungen,unter denen "Drache"(138/9) als das Leitmotiv für Greggor nicht fehlt(wir dürfen den Traum Sibyllas nicht aus dem Auge verlieren,der leitmotivisch bis zum abschließenden Papstgespräch eine Rolle spielt).Mann meidet hier das inhaltlich nicht mehr erfüllte und gerechtfertigte Paradoxon Hartmanns vom "guten Sünder",er ersetzt es durch seine Privatsymbolik.
Trotz seiner Kenntnis der Situation(die ihm im Grunde durch seine Vorahnungen und unterbewußte Traurigkeit gar nicht mehr überraschend kommt) besteht für Gregor der Zug in die Welt unvermindert stark: Er sehnt sich nach den "süßen sündigen Eltern" und identifiziert sich damit rein terminologisch mit ihnen(Sibyllas Formulierung hieß:"die süße Strafe").Durch den Empfang der Seide und des Goldes,die seine Mitgift bilden,stellt sich die Balance des Seelischen in Gregor wieder her(vgl.die Freude Josephs an dem Schleiergewand Rahels). Ein ironischer Hinweis der Rezeption,daß Sündenlast kein körperlicher Schmerz sei und also leicht zu verdrängen durch körperliches Wohlgefühl,beschließt das Kapitel,während bei Hartmann ausdrücklich von der "bürde","bercswaere" und "last" der Sünde gesprochen wird.

HERR POITEWIN

Die Rezeption umgeht die Frage,ob Gregor mit seinem Austritt aus dem Kloster Schuld auf sich lädt oder nicht,indem sie die Problematik auf ein anderes Geleise schiebt,auf die Frage nach dem "menschlichen Ermessen",die wiederum von mehrschichtiger Bedeutsamkeit ist. Das "menschliche Ermessen" verkörpert zunächst ganz simpel die allgemeine Meinung(nach ihr müßte Gregor im Kloster bleiben),dann betrifft es Gregors eigenes Ermessen,das einem solchen "menschlichen Ermessen" zuwiderläuft,damit wird Gregor herausgehoben aus gewöhnlichen und allgemeinen Maßstäben in eine höhere Stufe der "Segenszutraulichkeit"(wie sie auch durch Joseph verkörpert wird),schließlich - über beide Ermessensweisen hinaus - gilt das Urteil des Erzählers selbst, der sich als der allwissende Erzähler über das "menschliche Ermessen" hinwegsetzen kann,da er den Ausgang der Geschichte kennt. Er entzieht sich damit jeder Wertung von Gregors Verhalten,da er den Blick nur auf das Ende des Schicksalsweges rich-

tet,den er aufzeichnet,nicht aber einzelne Stadien kommentiert.

Gregor rüstet sich also zum Aufbruch,er wählt sich ein Wappen,das Zeichen des Fisches[1](143/156) prangt auf seinem Gewand und auf den Segeln seines Schiffes. Dies Wappen zeigt sowohl die Herkunft des Jünglings aus der Fischerhütte an,als es symbolisch Gregors mehrfache Beheimatung auf dem Meer andeutet und schließlich eine Einordnung in christliche Symbolik leistet.(Die Bahnen von Gregors Fahrten auf dem Meer sind vorgezeichnet,sie verlaufen nie auf Umwegen,zu jedem Ziel führt ein Weg hin,dem der genaue Weg zurück entspricht,darin liegt etwas wie eine schematische Gesetzmäßigkeit.)

Im Lande der Mutter empfängt ein Herr Poitewin Gregor. Er ist Schultheiß und Maire,ein "ansehnlicher Mann,versorgten mehr als strengen Angesichts",der "Beste in dieser quemune" mit seinem Auge,das "einiges Urteil hat"(147),ein gastlicher Witwer,der Gregor aufnimmt,ihm gute Ratschläge gibt,besorgt um ihn auf Ernährungsfragen achtet(154),gutgläubig und emphatisch begeistert ganz vergißt,nach Namen und Adel seines Gastes näher zu forschen(Hartmann kennt dies Motiv nicht),in schwärmerischem Preis stets von einer Neigung zum Reimen heimgesucht,aus der er sich vergeblich immer wieder zur Ordnung ruft. Herr Poitewin wird zum weltlichen,aber gänzlich unverbindlichen Pflegevater Gregors. Ihm stellt sich Gregor vor als der "Ritter vom Fisch" und fügt im Parzival-Ton hinzu:"Schildesamt ist meine Art",in der Leitmotivik heißt es dann weiter:"Auf meines Lebens Tafel steht geschrieben"(147/172),die Metapher(für Gregor persönlich durchaus mit einer konkreten Bedeutung aufgeladen) wird zu seinem Sinnspruch. Mit dieser nur für ihn selbst auf geheime Weise doppeldeutigen Formel leitet Gregor eine Schilderung seiner Pläne und Absichten ein.

Das "Jamais" der Herrin vom Ausgang des Kapitels von den "Fünf Schwertern" wird paraphrasiert als ein "Niemalen de la vie"(150) und in dem schon kaum mehr spürbaren Anklang ans Französische liegt eine letzte schon weit entfernte Reminiszenz an Willigis, dem Sibylla damit weiterhin die Treue wahrt. Daß Gregor sich gerade dieses Wort zum Schlachtruf zu eigen macht,ist von tiefer

1)Kahler,a.a.O.:"Der junge Grigorß,ritterlich ausgerüstet,mit dem Fisch,dem Symbolum Petri und des Meeres als Wappen,kreuzt den Kanal zurück,...nun ist dicker Nebel,Projektion seiner eigenen Ungewißheit,in der er dem Festland entgegenstrebt."

Bedeutung.

Gregors Frage nach der Herrin "Ist sie wohl jung und schön"(152) und Herrn Poitewins Antwort,sie sei wohl doppelt so alt,wie der junge Ritter,den er auf 17-18 schätze,kommt der Wahrheit sehr nahe,wird aber von Gregor nicht aufgegriffen. Es gilt damit für ihn das Motiv der Schicksalsblindheit(vgl.Josephs Verblendung), die in diesem Erzählstadium zweifellos rezipiert ist,von hinten her aber widerrufen und annuliert wird. Gregor begehrt,die Frau zu sehen und ihr selbst Dienst und Leben anzubieten(1903),ihr, die seit Willos Tod nicht mehr Hof hält und empfängt. Herr Poitewin verspricht,eine Begegnung ins Werk zu setzen,bedient sich dabei seiner höfischen Beziehungen zum Truchseß Feirefitz. Auch dieser ganz neu eingeführte Herr Feirefitz bleibt uns nicht undeutlich,wir werden vielmehr aufs Genauste mit ihm bekannt, mit seiner nüchternen Art(im Unterschied zu der Herrn Poitewins), seiner "ränkereichen Dexterität"(155) und "Geschmeidigkeit". Er ist ein Mann "von Schliff und feinster höfischer Schule",im Äußerlichen jedoch die Karrikatur einer "Hofschranze": "oben dick und sehr dünn in den Beinen,in lichte geblümte Seide gekleidet" mit seinem zweigeteilten seidigen "Blondbärtchen" im Gesicht.

DIE BEGEGNUNG

"vür einen gast enphie si ir kint:
ouch was sîn herze dar an blint
und im unkunt genuoc
daz in diu selbe vrouwe truoc" (1935 ff)

Für die Begegnung wählt die Rezeption einen besonderen Tag,den sie für ihre Leitmotivik einspannt und mit dem sie die Szene vielschichtig und bedeutsam macht.:

> "Am Tag,da die Herrlichste,Ros ohne Dorn,im Fleische, doch zugleich durch Eingießung des Geistes,sündenlos, empfangen wurde(dies unser wohlgeprüfter Glaube),ritt die Fürstin..."(160)

Maria und Sibylla werden in einen typologischen Bezug gesetzt[1], da sie beide nicht auf gewöhnlichem Wege Leben empfangen. Entkleiden wir dies Motiv jedoch seines speziellen Charakters und

1)F.G.Fürstenberg,a.a.O.S.67:"The birth in incest,moreover,is in some measure akin to the virgin birth:in both cases the mother conceives without the addition of strange blood.The association might seem far-fetched as well as in doubtful taste if the author himself had not drawn attention to it." Lesser,a.a.O. S.487:"Sibylla ist auch darin Mut-em-enet verwandt,daß auch ihre Geschichte auf zwei Ebenen,einer irdischen und einer himmlischen, spielt."

nehmen es in einem weiteren Rahmen,so empfängt Sibylla hier ihr Kind aus Gottes Hand zurück an dem Tage,an dem Maria ihr Kind aus Gottes Hand empfing.[1)]

Der Eindruck der Herrin auf Gregor ist sehr tief,sein Herz erhebt sich in Begeisterung,seine Gedanken sind in keinem Augenblick bei der Messe,sondern er nutzt die Gelegenheit,nur,um die Fürstin sehen zu können. Und als er einmal ihr Gesicht erblickt hat,beschließt er in tiefer seelischer Betroffenheit,sie um jeden Preis zu "freien,aus der Not zu freien"(161,die stockende und sich gleichsam korrigierende Wiederholung des Verbums weist auf die zweifache Bedeutung hin:"befreien" und ohne nähere Bestimmung:"heiraten",dies letztere "freien" kommt ihm zunächst in den Sinn).

Die Begegnung in der Vorhalle des Münsters ist viel bewußter dargestellt als bei Hartmann,Sibylla belächelt zunächst die große Jugend des Ritters(erneuter Hinweis auf den schon erwähnten Altersunterschied),ihr Lächeln aber weicht sehr schnell aus ihrem Gesicht,als das Gewand des Ritters ihr ins Auge fällt:

> "Noch im Spähen aber brach sich ihr Blick in Leid.'O Schwert,wie gehst du aufs neue so grimmig durch mein Herz...' "(162)

Die Szene mit den "fünf Schwertern" wird assoziiert für den Dichter,auf der Ebene des Personenbewußtseins aber diskutiert Sibylla in einem Monolog die Möglichkeiten und Folgerungen,die sich aus der Reminiszenz ergeben. In einem "ist es möglicherweise" kommt sie der Wahrheit sehr nahe,nicht ganz jedoch,es bleibt dabei,daß "Gregor sie in tiefster Seele anmutete"(163); aber ein bewußtes Erkennen nicht stattfindet. In einer Schicht des Unterbewußtseins freilich kommt es zu einem Handeln im Sinne des "als-ob" wie im Josephsroman für Joseph.

Dem jungen Ritter erscheint die Herrin wie die Himmelskönigin selbst(so wird von hier aus die Marienanalogie bekräftigt),die Metapher kann ihr tertium comparationis nur in Sibyllas überirdischer Schönheit und der Fama von ihrer Keuschheit haben. Bis an die äußerste Grenze des Erkennens treibt Mann den Dialog weiter:"Habt Ihr noch eine Mutter?"fragt die Herrin ihren jungen Gast. Das verneint Gregor,ohne natürlich zu bekennen,daß er von

1)Eine andere Parallele,die ausführlicheren Stoff bietet,ist die Szene "Sibyllas Gebet",in der es sich sozusagen um Eigenanalogien der Heldin handelt,während hier die Assoziation vom Erzähler hereingebracht wird.

seiner Mutter gar nichts weiß und daß er sie sucht. Seine Antwort:"ich habe sie nie gekannt",die ausweicht und zugleich auf die einzige Möglichkeit hindeutet,bringt die Herrin auf den Gedanken,den jungen Wagemutigen "an ihrer Stelle zu vermahnen" wegen seiner Kühnheit(wieweit sich an diesem Punkt Bewußtsein und Unterbewußtsein in Sibylla annähern,bleibt offen und wird erst vom Romanschluß aus gelöst,in dieser Szene gibt es keine Indizien dafür,daß die Mutter den Sohn "erkannt" habe).Beim Abschied bleibt Gregors Herz bei ihr(vgl.Herzenstausch der Geschwister) und "wunderfremd war seiner Erfahrung ihr Bild und Wesen und wundernahe doch seiner Natur"(164). Der Naturbegriff wird hier angespielt,die Natur läßt sich nicht täuschen,die Menschennatur hat ein tiefes Wissen um ihre Bezüge und Zugehörigkeit,um die Stimme des Blutes,so heißt es hier,später aber wird der Natur vorgeworfen,daß sie den Menschen narre(197),daß sie keine Grenzen setze,wo eine Vereinigung eigentlich unmöglich ist und den "Naturgesetzen" widerspricht. Wenn wir den Begriff der Natur(der hier noch ganz harmlos einfach Gregors Wesen meint) ausschalten,so bleiben "fremd und nah" als die gemischten Gefühle eines Liebenden stehen und bezeichnen die seelische Betroffenheit Gregors.

DER ZWEIKAMPF [1]

Gregors Träume haben sich bewährt,er spricht die Sprache der Ritterschaft nun nicht mehr nur innerlich,sondern sie ist ihm "mund- und armgeläufig" geworden,ist ihm "kraft der Angeborenheit ganz wohlvertraut"(167).Daß er sich dennoch im leichten Ritterspiel den Winter über übt,dient dem Zweck,daß sich zum angeborenen Talent auch noch die Erfahrung geselle. Er tut sich dabei kühn hervor und allerlei Redensarten und Metaphern über seine Tapferkeit,die zwar vom Erzähler als "linkisch und ungevüge"(166) abgetan werden,von den Bürgern der Stadt nun aber einmal gebraucht werden,rezipieren Hartmann ironisch(vgl.1997), 1998).Überdies aber klingen alte Motive an(das Französische, Gregor heißt auch hier "Tristanz",das Einhornmotiv: hier mehr musikalisch als gehaltlich,da es sich auf die Augen von Gregors Pferd bezieht,S.46 und S.166 und das Hanegiffmotiv,ebenfalls

1)O.Rank,a.a.O.S.325:"Hier bekämpft er erfolgreich ihren Feind (Vater)..."

musikalisch und auf das Pferd bezogen,S.167) und vermischen die Sphären der beiden Versionen. Auch das Drachenmotiv kehrt wieder,es ist jedoch in ironischer Verschiebung auf den Eindringling Roger bezogen(besonders tritt die Ironie hervor,wenn man das "Eindringen des Drachens",der "die Jungfrauen" raubt,vergleicht mit der alten Sage,die der Abt bei seinem Morgenspaziergang assoziiert; denn weder ist Roger der Drache - das Motiv meint im Grunde Gregor - noch Sibylla die Jungfrau). Alle diese Motive verdichten sich in dieser noch unentschiedenen Krisensituation aufs Äußerste,um ein Gegengewicht gegen die Darstellung des wachsenden Scheinglücks zu bilden.

Von seiner Vorlage weicht Mann bewußt ab in dem Punkt,daß Gregor "durch große Sünde,nämlich die seiner Geburt"(168 und 169) belastet ist. Es war davon bereits die Rede,in diesem Kapitel aber wird es erneut zum Leitmotiv und zur Motivierung für die Würfelspielmetapher: Gregor meint nämlich,sein durch und durch aus Sünde gemachter Leib sei wertlos an sich und könne nur Wert gewinnen durch Bewährung. Daß dies Motiv an sich nur ein falsch verstandenes Rezipieren zur Ursache haben kann,müßte man annehmen,wenn man es neben das Hochmutsmotiv stellt,das auf der Klosterinsel und für die Argumentation gegen die Wissenschaft und für das Rittertum eine Rolle spielte. Bei der lange Zeit herrschenden Unklarheit in der Sekundärliteratur,wie man die Geburt Gregors bei Hartmann aufzufassen habe,ist das durchaus denkbar,unwahrscheinlicher wird es,wenn man bedenkt,bis in welche feinsten Nuancen hinein Thomas Mann seine Vorlage verstanden hat. Es muß also bei der Konstatierung der Abweichung bleiben.

In äußerster Genauigkeit durchdenkt die Rezeption das bereits für die Sekundärliteratur zu Hartmann von Aue problematische Vorgehen Gregors im Zweikampf. Aus der bei Hartmann immerhin spontanen "list" des jungen Ritters wird in der Rezeption ein vorbedachtes Motiv. Gregor bespricht von vornherein mit seinem Schutzherrn, Herrn Poitewin,daß er das Tor zur Stadt in Acht behalten möge und notfalls öffnen solle,um Gregor einzulassen. Herr Poitewin faßt das so auf,daß Gregor seinem Gegner ausweichen wolle,wenn seine noch junge und ungeübte Kampfkraft nicht ausreiche. Gregor aber plant eine Überlistung des Gegners,er inszeniert ein Spiel vor den Burgtoren der Stadt. Gleich bei Be-

ginn des Kampfes reitet er zurück bis an das Tor der Stadt,als ob er den kühngewappneten Anblick des Gegners nicht ertrüge,wendet die scheinbare Niederlage jedoch zugleich so,daß er die Lacher auf seiner Seite hat,indem er auf die Notwendigkeit eines ausreichenden Anlaufs hinweist. In Wirklichkeit aber hält er sich nahe am Burgtor,um sich schließlich das Schwert aus der Hand schlagen zu lassen,im gleichen Augenblick aber Schwerthand und Zügel des Gegners mit so festhaltender Hand zu ergreifen,daß er ihn trotz aller Gegenwehr in das hinter ihnen zuschlagende Burgtor hineinziehen kann und so den gefürchteten Feind nicht tot,sondern lebendig seiner Herrin als Gefangenen übergeben kann. Diese List,die von der Fürstin dann "Staatsklugheit" genannt wird,verweist Gregor wesensmäßig wieder auf eine Stufe mit Joseph und Felix Krull. Was diesen jungen Menschen an Körperstärke abgeht,gleichen sie durch intellektuelle Wendigkeit,durch raffinierte Einfälle aus,um so stets die Überlegenen zu bleiben. Denken wir bei Hartmann und der durchaus nicht unritterlichen oder ehrenrührigen Schilderung an den Typus des "listigen mannes"(Alexander,Siegfried u.a.),so hat die Darstellung des gleichen Vorgangs bei Mann ganz andere Hintergründe,seine Helden(von Joseph bis Krull) stehen in der Tradition jenes pikaresken Typus,den Kerényi[1] auf den indianischen Mythos zurückführt. Ein solcher pikaresker Zug ist es in unserem Roman auch,wenn Gregor sich nicht in das Scheltgespräch zwischen der Pflegemutter und Flann einschaltet,sondern hinter der offenen Tür verborgen alles mitanhört und dann ungesehen davongeht.Auf ihn schließlich nehmen alle Szenen Bezug,die unter das Stichwort des Komödiantischen fallen(das eine zentrale Rolle in den entscheidenden Auseinandersetzungen innerhalb des "Erwählten" spielt und im Josephsroman ebenso nachzuweisen ist). In seiner Mittlerstellung zwischen Irdischem und Himmlichem kann sich dieser "göttliche Schelmentypus" sehr wohl im "Erwählten" entfalten.

DER HANDKUSS

Um das Land vor Zwischenfällen fortan zu bewahren,legt man Sibylla nun aufs Dringlichste nahe,sich zu vermählen und dem Land einen Herrn und eine starke Hand zu geben(dabei ist wiederum das Motiv der "festhaltenden Hand" für Gregor im Auge zu behal-

1)C.G.Jung,K.Kerényi:Der göttliche Schelm,Zürich 1954

ten).Die Wahl überläßt man ihr,sie hat jedoch nur Gregor dabei im Sinn,ihre Bedenkfrist,die sie sich fordert ist ein blindes Motiv,ein Motiv des Scheins,denn in Wirklichkeit hat sie nichts zu überlegen. Ihr gefallen an Gregor die gleichen Dinge,die sie an Willo liebte,seine "ranken Beine"[1],sein "ranker Gang" und ausdrücklich denkt sie dabei an Willo,ohne jedoch den weiteren Schritt zur Bewußtmachung zu tun. Die Ähnlichkeit wird von ihr als bloße Annehmlichkeit begriffen(anders als von einer solchen Blindheit weiß jedoch die Schlußunterredungsszene zu berichten, S.313-14).Der Dank der Herzogin ist aus diesen Gründen(denen der physischen Anziehung durch Gregor)übertrieben: sie küßt seine verletzte,im Kampf für sie verwundete Hand. Dieses Detail(das nur die Rezeption kennt) hat zweierlei Bedeutung,einerseits mag die Verwundung der Rechten bedeuten,daß diese Hand der Herrin nicht zum Ehebund gereicht werden soll,andererseits erinnert diese Hand Sibylla an die Hand Willos,die so oft ihr Zärtlichkeiten erwiesen hat(in diesem Sinne ist sie ein Sündenmotiv).
Das Sündenmotiv wird nun aus den rein erzählerischen Kommentaren in die direkte Rede,in das Gespräch zwischen Gregor und Sibylla gehoben. Gregor bekennt "Aus Sünde ist unser Leib gemacht", ein Wort,das die Herrin stutzig machen müßte aus dem Munde des blutjungen Ritters,sie antwortet aber nur:"Kinder der Sünde sind wir sämtlich"(184) und vollzieht damit eine Identifikation, die über das Bewußtsein der handelnden Personen hinausgeht und vom Erzählstandpunkt aus hineinkommt. Weiter aber wird hier Sibyllas eigentümlicher Zwiespalt zwischen "Sündigkeit und edlem Mut",zwischen "des Leibes Elend und seinem Stolz" entwickelt und scheinbar direkt auf Gregor bezogen:

> "Ist er verworfen,wie mag er dann frei und kühn blicken und so adeligen Ganges sich erdreisten,daß es selbst den,der es nur sieht,mit Stolz erfüllt? Der Geist ist unsres Unwertes kund,doch um sein Wissen unbekümmert hält die Natur sich wert,Eines kristlichen Ritters war Eure Rede. Selbst zwischen Wort und Zuwort aber scheint es mir zu klaffen wie Widerspruch.Woher nimmt des Kristen Demut und Niedrigkeit Mut,Edelmut und Übermut des Ritters?"(184)

Es klafft für Sibylla ein Widerspruch zwischen dem Geist des Leibes und dem Geist an sich. Sie sieht darin zwei verschiedene Wesenheiten. Der Geist mag sündig sein,der Leib aber wird dadurch nicht gezeichnet,er bewahrt seinen "adeligen Gang",

1)Das Beinmotiv - ähnlich dem Schultermotiv - ein Sündenmotiv.

seine Hoheit,seinen Stolz. Für Sibylla selbst spielt das an späterer Stelle eine Rolle(die alte Sibylla),da auch ihr Leib "ungebrochen durch kristliches Sündenbewußtsein" seinen Adel bewahrt,es hat bereits schon eine Rolle gespielt,da sie "Gott zum Trotz zur schönsten Frau" heranreifte. Zweierlei meint die Rezeption damit,einmal das Motiv,das aus dem "Bildnis des Dorian Gray" bekannt ist:das äußere Gesicht braucht nicht notwendig ein Spiegel des inneren Gesichts zu sein; zum anderen handelt es sich für Sibylla um ihre Darstellung einfach darum,daß das "Kristentum"(in der Fiktionsschreibung) für sie nicht wesensbestimmend ist,ihre eigentliche und sich durch alle Schicksalsschläge behauptende Welt ist die des Leibes(für die hier wieder der Begriff der "Natur" ins Spiel kommt,der Natur,die sich selber wert hält,unbekümmert um das Wissen des Geistes). Diese Einstellung Sibyllas zum "Kristentum" bildet das Fundament,auf dem das ganze nächste Kapitel aufbaut und von dem aus es seinen besonderen zwielichtigen Charakter erhält.

SIBYLLAS GEBET

Die Rückkehr an den Hof zu Belrapeire bedeutet Rückkehr in die Welt des Inzest,ist mythische Wiederholung der Sünde Sibyllas mit ihrem Bruder. Mit dieser Rückkehr ist der ganze Lebensstil des Hofes wieder umgewandelt,das "wieder",das die Rezeption vor die Motive der Lebensfreude(Tanz der Bauern,Saitenspiel der Spielleute,lose Conversation,S.187) stellt,deutet das an,was "mythische Wiederholung" heißen will. Man schreibt bei Hofe diese Umwandlung der Erleichterung Sibyllas zu über die Befreiung des Landes,der Erzähler läßt die Frage mit einem dunklen Unterton offen,der darauf hinweist,daß ganz andere Gründe Sibyllas strenge Fastenzeit und Selbstkasteiung durchbrochen haben. Für den Hof jedenfalls bedeutet die Sinneswandlung neue Hoffnung,daß Sibylla sich nun auch zu einer Eheschließung bereit finden werde. Hartmanns Ehepreis wird rezipiert,aber durch einen ironischen Zusatz erweitert:

> "Ohnedis sei eheliche Heirat das beste Leben,das Gott den Menschen gegeben habe,wie nun aber erst besonders in ihrem Fall."(188)

Dieser Zusatz ist in keiner Weise gerechtfertigt,auch nicht aus einem wie bei Hartmann anzusetzenden Personenbewußtsein(der

weisen Räte) heraus,auch nicht aus dem Aspekt auf eine besondere in sich geschlossene Situation(um die es sich bei Hartmann handelt),vielmehr ergibt sich geradezu eine ironische Inkongruenz zu der Tatsächlichkeit. Wohl ist es für das Land von besonderem Vorteil,wenn Sibylla eine Ehe eingeht,nicht aber für sie selbst.Sibylla aber ist in großer Erregung und Verwirrung durch den Vorschlag der Räte,sie lächelt,bricht in Tränen aus,lächelt wieder,flüchtet sich in die Burgkapelle zum Gebet,das eigentlich kein Gebet,sondern eine in Gebetsformel sich kleidende Selbsterforschung ist,die Gebetstopoi nur "komödiantischerweise" vorwendet. Bezeichnenderweise wendet sie sich an die mütterliche Gottheit:"da sie mit Gott selber nicht gut stand,ihrer Sünde und danach ihres Trotzes wegen"(191).In dieser Einschränkung ist der wirkliche Gebetswert von vornherein annulliert,der Fürsprachegedanke säkularisiert und humanisiert,wenn Sibylla Maria menschliche Regungen unterstellt wie etwa eine Solidarität aller Mütter und Frauen untereinander. Die wirkliche und göttliche Anwesenheit Mariae in der Kapelle wird ebenfalls eingeschränkt durch das Moment der Kunst,das zwischengeschaltet wird:

> "Von der Gebenedeiten war vor dem Schemel,wo sie kniete,ein schönes Bild ausgespannt,aus guter Schule..."

Es ist die Darstellung der Verkündigung durch den Engel,gemalt "aus guter Schule".Die pseudo-szientifische Erzählhaltung bietet der Unmittelbarkeit der Atmosphäre Widerstände,die das Ganze in eine Kulissenhaftigkeit verweisen,als Szenerie enthüllen und eine echte Gebetshaltung und ihre dichterische Widerspiegelung ad absurdum führen. Die Kunstbeschreibung geht weiter,sie verweist sogar das auf dem Bild Dargebotene in den Bereich des "Spiels",der "Komödie"(in dem die handelnden Personen der Dichtung zu Hause sind),wenn von Marias "heiliger Ziererei"(191) beim Empfang der Botschaft des Engels die Rede ist.Mag sein,diese Beobachtungen sind bereits dem Bewußtseinsstrom Sibyllas zugedacht,mag sein,sie gehören den Gedankengängen des fiktiven Erzählers an, in jedem Falle aber findet eine Identifikation statt. Diese "heilige Ziererei" Marias bildet die Brücke zu Sibyllas eigenem Verhalten den weisen Räten gegenüber,hat sie sich nicht eben selbst komödiantischerweise gesperrt gegen etwas,das sie im Grunde ihres Herzens bejaht und wünscht? Darüberhinaus besteht die Gemeinsamkeit der Situation wiederum darin,daß beide

Frauen ihr Kind aus Gottes Hand empfangen sollen.
In dieser gleichsam gestellten Situation findet sich Sibylla sehr schnell in ihre Rolle,die sie zwar ausgezeichnet beherrscht, aber doch zu etwas ihr Wesenseigenem macht,indem sie sie mit ganz privaten Motiven und Gedankengängen durchsetzt.
Das Gebet an die Jungfrau adoptiert eine Form,die von den einzelnen Abschnitten her gesehen einsatzweise in sich geschlossen ist(S.191 ff):

"Maria,milde Königin,
nun hilf mir,heilig Megedin(Arnst.97)...

Sancta Maria,gratia plena(Arnst.86 ff,3o6)...

Milde Maria,gnädige Maria,süße Maria,
benedictus fructus ventris tui(Arnst.292,312)...

Stella maris(Arnst.228/248,Vor.127 ff)...

Holde Maria,heiligste Maria...

Frau vergib...

Zu meiner hilfe sei geladet,
Maria du wahre maget..."

Wir haben den durch das Arnsteiner Marienlied und die Vorauer Sündenklage vertretenen liturgischen Typus vor uns,wobei beide Gedichte geschickt übereinandermontiert sind;denn Gehalt und Formulierung überschneiden sich häufig.Beide berühren sich überdies äußerlich gesehen mit Sibyllas Gebetssituation und-haltung, ohne freilich mit ihr kongruent zu sein: die sündige Frau wendet sich an Maria um Hilfe.Allerdings scheidet sich bereits in diesem Anliegen der Geist beider Haltungen,die Betende der Sündenklagen wendet sich wirklich um Hilfe,Sibylla aber sucht nur Selbstbestätigung und sucht sie eben im Angesicht des Marienbildes,weil sie in der Burgkapelle von niemandem gesehen wird(19o), nicht weil es ihr ein Herzensanliegen ist,ihre innere Klärung vor dem Angesicht Gottes herzustellen. Während die althochdeutschen Sündenklagen überdies unfixiert in ihrem Gegenstand sind, sich nicht auf eine bestimmte,einzelne Sünde spezialisieren(dem romanischen Geiste eines umfassenden Sündenbewußtseins entsprechend),nur hier und da dies Sündenbewußtsein mit quasi repräsentativen Namen belegen(Vor.492 ff "huor"),auf das ewige Reich zielen und die Erde als "wuoftal"(Vor.241)oder "wurmgarten"(Vor. 71)abtun(wie Herr Grimald in seiner Rede auf dem Totenbett),die verzweifelte Lust am Irdischen nicht kennen,nimmt Sibylla zu alledem die polar entgegengesetzte Haltung ein. Hier wie dort

sind die fixierten Einsätze des Gebets formelhaft,aber in Sibyllas Gebet wird dieser Formelhaftigkeit die Sphäre des Einmalig-Privaten entgegengesetzt,verbirgt sich hinter der Legitimität der Gebetstopoi die Illegitimität ihres eigenen Denkens gerade im Angesicht des Metaphysischen. Allein von der Wortwahl her schleicht sich eine Sphäre in die Sprache ein,die Sibyllas eigentliche Denksphäre ist,der Sprachbereich,der den Leib umkreist. Bereits in den ersten beiden Gebetsabschnitten wiederholt sich das Wort "Schoß",das ergänzt wird durch das formelhafte "fructus ventris tui",das eine ungewöhnliche Verdeutschung findet,die aus dem Liturgischen herausfällt:"Bauch"(dies ungebräuchliche Wort nimmt das Motiv der Kindergespräche und Pubertätsvorstellungen aus der Jugend Sibyllas und Willos wieder auf: "Bauch, Bart und Busen").Von diesèr Sprachschicht,die das Leibliche einfängt,ist es Sibylla ein Leichtes,sich ihrer eigenen Leiblichkeit zuzuwenden in Gedanken: Sie weiß sich "schon bei Jahren", weiß zugleich aber um die eigenartigen Anziehungsgesetze, die zwischen der reifen Frau und dem jungjungen Manne bestehen, sie braucht sich ihres Körpers noch nicht zu schämen,sie möchte noch einmal eine andere Haut,eine Schulter spüren(mit diesen beiden Motiven,zu denen das der "Käuzchen-Reminiszenz" kommt, ist sie bereits voll in die Willo-Sphäre zurückgekehrt,und mit der sehnsüchtigen und nicht bewältigten Erinnerung hat sie sich bereits für die neue Sünde entschieden,wobei sie freilich hofft, die Freuden der Sinne diesmal ohne den Fluch des Verzichts genießen zu können).Bei alledem fragt sich Sibylla immer wieder, wo ihre Berechtigung ist,den "reinen" Knaben zu "beflecken",das deutet auf ein unterbewußtes Schuldgefühl ihm gegenüber,das aber durch die Erkenntnis der "Ebenbürtigkeit"(das Narzißmotiv gibt erneut den Ausschlag) aufgehoben wird. So argumentiert Sibylla alle Gewissensbedenken weg,immer geringeren Raum nimmt der Marienanruf und -preis in ihrem "Gebet" ein und immer größeren der Strom der Erinnerung,die in die Hoffnung auf eine Gegenwart und eine Zukunft mit Gregor verfließt und deren Grenzen sich ineinander verwischen. Ihr innerer Weg führt vom komödiantischerweise gestellten Gegenüber,vom Du(von Maria) weg zum Ich, zur Selbstliebe und Selbstbehauptung. Sibylla verzeiht sich selbst die Vergangenheit,indem sie sie nicht als Hindernis zwischen sich und Gregor anerkennt und sie wegdisputiert um der

neuen Liebe willen,ihr Maßstab ist nicht Gott,ist nicht Maria als seine Stellvertreterin,sondern sie urteilt gemäß ihren eigenen Wünschen und unerfüllten Sehnsüchten. Während Mann also die Sündenklage adoptiert,macht er sie von der Haltung der Sünderin her unsicher,um so einen Schwebezustand zu schaffen,in dem Geben und Nehmen,Andeuten und Verfälschen die ironisch empfundene Diskrepanz zwischen Gebetshaltung und der mit ihr nicht kongruenten dahinterstehenden Persönlichkeit der Betenden aufzudecken. In den Sündenklagen ist das "benedictus fructus ventris tui" und die Bezeichnung "wahre Maget" zweifellos ein echter Kontrast zu der Unwürdigkeit der Betenden,hier ist das bereits unsicher gemacht durch das vielfältige Spiel der Allusionen,von dem aus es bald zu einer durchkomponierten Analogie Sibylla-Maria kommt (aus Sibyllas Perspektive heraus allerdings),in der der Preis Marias nur noch Folie für die Selbstrechtfertigung der Betenden ist. Zwei Komplexe hauptsächlich führen zu der Verquickung der Bereiche: die "zarte Weibheit"(Tristan-Anspielung überdies:Isoldes "süeze wîpheit")beider Frauen,die eine vertraute Zwiesprache so natürlich und selbstverständlich macht und die spielerisch-parodistisch ausgewerteten Verwandtschaftsbezeichnungen,die beiden Frauen in Bezug auf ihren Sohn zukommen. Maria ist "Kind, Braut und Mutter des Obersten"(Vor.172 ff),Sibylla aber:Kind, Braut und Mutter des zukünftigen Herzogs und späteren Papstes. Maria ist unbefleckt, Sibylla zwar befleckt vor allen Weibern, im Grunde auf natürliche Weise auch wieder unbefleckt; Maria ist vermenschlicht und doch erhoben("daß unter allen Weibern der Welt mit dir Gott angestellt"),Sibylla,die Herrin,die ihren Herrn sucht,will sich vor ihm erniedrigen.
Der Anruf um Hilfe(eigentliches Kernstück eines Gebets dieser Art) bewegt sich zunächst im Topologischen(der Formulierung nach aus dem Arnsteiner Marienlied,212 ff),ist aber nur komödiantischerweise auf das Bekenntnis eigener "Unwitzigkeit" gestützt; denn Sibylla ist ihrer Geisteskräfte sowohl als auch ihres festen Entschlusses durchaus sicher,sie beherrscht geradezu die Dialektik,einen von vornherein gefaßten Vorsatz scheinbar zu erwägen und die Entscheidung dann Maria in den Mund zu legen ("Ich glaube am Ende wollte es ihr scheinen,als ob im frommen Niederblick ein ganz kleines und feines Lächeln der Gewährung das Mündchen der Erkorenen besuchte,"S.194 und hier wird die Ge-

währung über den szenischen und Bildcharakter der ganzen Situation hinaus von Sibylla angesetzt,projiziert und als Resultat genommen). Auch der Preis Marias ist dem besonderen Bezug zugeordnet,wie gesagt wurde, ein weiteres Vergleichsmoment wird dabei geliefert durch die Rezeption von Arnst.296:"Mutter des allerbesten Mannes":auch Sibylla ist die Mutter des allerbesten (irdischen) Mannes. Die sich stets wiederholende Invokation (milde Maria,Arnst.292/312) leitet nicht nur jeweils einen neuen Abschnitt ein,sie steht auch nur im Dienst einer Analogie zwischen der Betenden und der Angebeteten: Eine dieser Invokationen,"stella maris"(Arn.228/248 ff, Vor.127 ff) stellt eine neue Verknüpfung im Gefüge des Ganzen her. Stella maris leitet, wie der Stern den Schiffern durch die Unbillen des Meeres leuchtet(Meer stets im Mittelalter als Metapher für das Leben), die Menschen durch das Leben. Der alte metaphorische Bezug Meer/Leben wird evident: Gregors Meerfahrten lassen sein bildlich gemeintes Ausgesetztsein an das Leben und seine Unberechenbarkeiten transparent werden. Nicht nur allgemein ist Maria Schutz und Schirm der Bedrängten,sondern - hier realisiert sich die Metapher in Handlung - :sie hat Gregor,den Besonderen,durch Stürme und Seenot an das Ufer der Betenden getragen,hat ihn ihr "Heil" bringen lassen. Sibyllas Gewissensbefragung umkreist das Problem der Zufälligkeit und bewußten göttlichen Lenkung jener Landung Gregors.

Noch eine weitere Parallele hat diese rückhaltlose und restlos offene(freilich hinter den Gebetsformeln versteckte)Selbstdarstellung Sibyllas: sie weist voraus auf die Beichte der alten Sibylla vor dem Papst(dort freilich verzichtet sie auf jede Einkleidung ihrer Aussage zugunsten restloser Wahrhaftigkeit).Die Form des Gebets für eine Selbstdarstellung mag einer gewissen Rücksicht Sibyllas auf bestehende Gepflogenheiten entsprechen, sie macht freilich die sonst übergangslose und unvermittelte Erforschung des eigenen Inneren(die Sibylla nie betrieben hat) leichter,verleiht ihr Geschmeidigkeit und verzichtet auf eine Direktheit,wie etwa Frau Rosalie(in der "Betrogenen") sie nicht scheut. Hier wie dort geht es um Sanktionierung der Leidenschaft einer alternden Frau zu einem jungen Mann,während aber bei Frau Rosalie diese Leidenschaft vor keinem Antrag zurückschreckt,ist bei Sibylla die Reflexion zumindest da(wenngleich ihre Resul-

tate von vornherein feststehen),wird diese Reflexion in bestimmte "Umgangsformen" hineingenommen und durch sie entschärft. Menschliche Nöte offenbaren sich hier in einer ganz anderen als der formelhaften Weise der Sündenklage. Geht es Sibylla um die Welt des Leibes,wie wir sagten,so erfüllt sie eine geheime Angst vor dieser Welt des Leibes,der sie so lange nicht mehr zugehören durfte und vielleicht nie mehr ohne Bangen und tiefe Sorge zugehören darf. Sie fürchtet sich vor ihrer körperlichen (nicht moralischen) Unzulänglichkeit,was zählt,ist der Geist des Leibes,die "Natur" des Menschen,nicht die geistige Haltung (das hat der Erzähler von langer Hand grundsätzlich vorbereitet).Daß es auch zur Unterbreitung solcher Nöte eines (wenn auch fiktiven (Gegenübers bedarf,ist einsichtig. Sibylla wird nie mit einem Menschen darüber sprechen können,am wenigsten mit Gregor. Sie ist durch das Narzißmotiv und die dahinter stehende Einstellung in der Welt restlos isoliert,sucht sich ihren Gesprächspartner deshalb außerhalb der Welt und über den Umweg dialektisch hergestellter Bezüge und Analogien. Die suggestive Einflußnahme auf dies Gegenüber ist also Fiktion,Beruhigung der eigenen inneren Zweifel. Die ironische Selbstverhüllung der Betenden gibt in jedem Augenblick das preis,was sie zu verbergen sucht,eine wirkliche menschliche Not in jener Seinsschicht, "da die Seele keine Faxen macht"(wie es später heißen wird).

Viel zu sehr läßt sich diese persönliche "Gebetshaltung" aufs Gegenständliche ein, um darüber noch zur echten Gebetshaltung der Selbstaufgabe zurückfinden zu können(oder zu wollen). Aus Bekenntnissen werden Wünsche,aus ihnen ins Auge gefaßte Wege zu ihrer Realisierung. Das Außen(Maria) wird dabei völlig assimiliert über den Umweg der Identifikation. Der Trieb zum Eigenen (Narziß) geht soweit,daß nicht einmal im Gebet davon abgesehen wird,er sich vielmehr verhärtet,auf sich konzentriert.
Mann selbst(in dem zitierten Brief an Auerbach) spricht davon, daß dieses Kapitel "eines der liebsten Vorkommnisse des Buches" für ihn sei,also von entscheidender Bedeutung für die Rezeption ist. Fragen wir uns,wie weit es Hartmannrezeption darstellt,so lautet die Antwort: Gar nicht. Mit der Montage der Sündenklage greift Mann hinter die Vorlage zurück(nach dem Geist der Romanik),um diesen Griff zum Zweck einer Kontrastdarstellung unter dem Deckmantel wörtlicher Übernahme zu tun. In Wirklichkeit gibt

dies Kapitel ein Menschenbild preis,das nicht mehr mit dem Hartmanns übereinstimmen kann,es ist das Bild des Menschen,der ein Penchant zur Sünde hat,weil er die Sünde nicht mehr unter der theologisch-moralischen Perspektive versteht,sie für ihn ein bloßes Wort geworden ist,das zwar dem Geist als Haltung aufgeprägt,keineswegs jedoch dem Körper als Verbot gestellt werden kann. Statt vor der "Sünde" zurückzuscheuen,setzt sich der Mensch ihr bewußt aus,den Forderungen seiner Sinne,seiner "Natur" gemäß,die sich nicht von einem Geiste gebieten läßt,der nur als Teilaspekt akzeptiert wird,nicht als Wesensbestimmung. Es wäre voreilig,von hier aus Schlüsse auf den Dichter zu ziehen,auf seine Einstellung zu theologischen Fragen,auf sein eigenes Bild vom Menschen,nichts könnte verfälschender wirken als die völlig unzulässige Identifikation Sibylla-Thomas Mann(das muß leider nach Erfahrungen mit der Sekundärliteratur betont werden).

DIE HOCHZEIT

Zwischen Hochzeit und Sibyllas Zusage vor den Räten gibt es in der Vorlage keine Brücke,die beiden Szenen(das Jasagen Sibyllas und die Besiegelung des Jaworts durch die Hochzeit) folgen übergangslos aufeinander. Das heißt nicht,daß Hartmann ein Zwischenglied in der Handlung ausschließt,nur es interessiert ihn nicht. Da ein totales Abbild der Wirklichkeit,des Lebens nie möglich ist,fühlt sich der Dichter von Anfang an gehalten,sich auf Marksteine,auf Verkürzung einzelner Perspektiven zu beschränken. Hartmanns Akzent liegt,wie mehrfach gesagt wurde,auf dem Schluß der Dichtung,die Minneepisoden strafft er soweit als möglich. Es ist im Roman des Mittelalters eine Gegebenheit,daß ein siegreicher Ritter mit der Hand der Landesherrin belohnt wird,daß sie dabei gewissermaßen die Werbende,die Aktive ist,fügt sich in die Gesetzmäßigkeit fester Bräuche. Die Vereinigung des Ritters und der Frau,um die er gekämpft hat,vollzieht sich in fast märchenhafter Sicherheit. Es ist äußerst selten und gilt als große Unhöflichkeit,daß der Ritter die Hand der so Errungenen ausschlüge. Die Rezeption setzt aber ein solches Risiko an,sie wünscht gerade an diesem Punkt "totales Abbild" zu sein,erkennt zugleich aber die Unmöglichkeit dieses Unterfangens und entzieht sich dem Zugriff durch eine ironische Seitenwendung. Einerseits psychologisiert der moderne Erzähler also,löst er die elliptisch-

parabolische Darstellung nun zugunsten eines Genauigkeits-oder Realismus-Programms auf,andererseits wendet er es so,daß die Szene,die - wie er versichert - stattgefunden haben muß,mit voller Absicht verschweigt,weil sie nicht für die Augen seines Publikums bestimmt sei. Freilich ist diese Schamhaftigkeit des Erzählers Fiktion,die der Fiktion dient: er hat erzählt,ohne zu erzählen,angedeutet, ohne sich zu exponieren,indem er sein Handlungsmotiv zugleich fixiert als Liebe und Achtung vor dem gestrafften Bild seines Helden,dem gesammelten Gregorius (eine Anspielung auf die Technik der Idealisierung des Helden im Roman). In dieser Negation des Gegenbildes(des Bildes Gregors in "süß entmannender Minne") hat er es auf versteckte Weise dennoch in seinen Roman hereingebracht. Die fingierte Verschwiegenheit des Erzählers ist nur der Umweg,das Nötigste eines vermittelnden Gesprächs in den Roman einzuführen,Sibylla und Gregor gestehen sich ihre gegenseitige Liebe. Dies Geständnis bildet die Basis, auf der sich dann die Szene der öffentlichen Eheschließung aufbaut. Die Hochzeit findet statt und erfüllt das Land mit makabrer Fröhlichkeit. Gegenüber dieser Fröhlichkeit hält der Erzähler mit Bedenken nicht zurück(im Unterschied zu Hartmann, der dies Geschehen innerhalb einer Erzählsituation begreift und darstellt). Er klagt die "Natur" an,die gleichgültige Natur,daß sie hier gar nicht unterscheidet,ob sie Mutter und Sohn als Mann und Frau zusammentut oder blutsfremde Menschen verbindet. Dies Motiv steht in Spannung zu dem Motiv der "guten Natur",der Magna parens,wie wir sie im Bußkapitel gezeichnet sehen. Das ganze Naturmotiv ist jedoch im Grunde wieder nur ein Widerstand,der den Handlungsfortlauf aufhält. Diese Widerstände kommen stets vom Kommentar des Erzählers hinein,sie sprechen jedoch nicht autoritativ,sondern ihr Kennzeichen ist die Unfestigkeit; ist im einen Kapitel die Natur die gute Göttin,so ist sie hier dagegen böse und gedankenlos,setzt sich der berechtigten Kritik aus(197). In Wirklichkeit entsteht die Diskrepanz und Unstimmigkeit im Naturbild innerhalb des Gregoriusromans daraus,daß der Erzähler in bewußter Inkongruenz die Natur an dem unadäquaten Maßstab eines fingierten Moralismus mißt. Der Vorwurf,daß die Natur nicht eingreift,als der Mensch ihren "natürlichen Ablauf" verkehrt und "rückwärts zeugt",gilt im Grunde gar nicht ihr,sondern meint hinter der vorgeschobenen Auseinandersetzung mit der

Göttin Natur den Menschen selbst,meint Gregor und Sibylla,die menschlich versagen,wenn sie ihr Halbwissen,ihre instinktmäßige Vertrautheit(die sie ja durch die Sprache der Natur haben)nicht ins volle Bewußtsein heraufheben. Der Drachentraum erfüllt sich jedoch,Gregor kehrt in den Schoß Sibyllas zurück[1],und Sibylla wird zum zweiten Mal auf furchtbare Weise fruchtbar,sie bringt eine Tochter zur Welt,Herrad,die den Schönheitstypus Frau Baduhennas erneut verkörpert,worin sich ein Symbol der Gnade und Regulierung aus der Natur kundtut. Die Andersartigkeit Herrads ist bereits Erlösung von dem Fluch der Narzißliebe,des Ebenbürtigkeitswahns. Was bei Hartmann Barmherzigkeit im tiefsten abgründigen Geschick ist,dehnt die Rezeption bis in die äußerste Konsequenz aus[2]. Diese Erweiterung hat mehrere Motive,einmal entspricht sie dem Prinzip mythischer Wiederholung(das wir aus dem Josephsroman kennen),Geschicke wiederholen sich in wörtlich abzulesendem Mechanismus,-zum anderen liegt für die Rezeption bei ihrer Auffassung von Sibyllas Schuldhaftigkeit kein Grund zu einer solchen Gnade vor.

JESCHUTE

"daz nam einen gaehen val"

Der blitzartige Umschlag bei Hartmann ist hier psychologisch vorbereitet,Sibylla und Gregor fühlen bereits einen Schatten auf ihrem Glück(keine schlagartige Verdunkelung vor der Aufhellung durch die Wahrheit,sondern eine langsame Verfinsterung). Dieser Schatten ist:"gewußt nur von ihnen selbst,von jedem für sich,denn jeder glaubte,von ihm falle der Schatten"(2oo). Dieser Schatten ist die Metapher dafür,daß bei aller körperlichen und natürlichen Vertrautheit zwischen den beiden Menschen keine (geistige)Offenheit und Wahrhaftigkeit herrscht. Es ist sowohl ein Mangel an Anstand als auch ein Aberglaube,wenn Sibylla meint "sich im Reinen gesund baden zu können" und Gregor auf diese Weise eigentlich mißbraucht. Gregor selbst dagegen weiß, daß er seine Aufgabe vernachlässigt hat,die Suche nach den Eltern und daß er vor allen Dingen Sibylla das Geheimnis seiner

1)Kahler,a.a.O.:"Und so erneuert sich potenziert die Ursünde: wieder steigt er herauf,der Hochwahn der Ebenbürtigkeit."

2)Als Zwischenstufe in diesem Motiv ist das "Puppenspiel" im "Doktor Faustus" zu nennen(Berlin/Ffm,1949),das noch von einer Gnade der Unfruchtbarkeit dieser zweiten Ehe spricht.

Herkunft verschweigt,auf das sie ein Anrecht hätte. Daß das Leitmotiv vom Abbild der Himmelskönigin in Gregors Gedanken wiederholt wird,verstärkt die Kluft zwischen Sollen und Tun. Das Leitmotiv der Natur für ihre Bindung dagegen verdichtet die Situation: Gregors Verhältnis zu Sibylla ist zwiespältiger: er empfindet ihr gegenüber sowohl "kindliche Ehrfurcht" als auch "Mannesentzücken",er ist ihr Sohn und Mann; das Sohnestum aber überwiegt:"die süße Geborgenheit des Brustkindes" lernt Gregor erst bei ihr kennen,und damit nimmt Thomas Mann ausdrücklich das Oedipusmotiv(das bereits durch die Psychologie Freuds hindurchgegangen ist) mit in den Roman auf.
Aus Gregors Schuldgefühl erwächst eine eigenartige Weise der Rechtfertigung,er ist ein sehr guter Herzog,"weil er's so dringend nötig hatte"(2o3). Diese Aussage gehört in den Umkreis des Leitmotivs der Sammlung und "festhaltenden Hand" für Gregor,es bringt jedoch einen neuen Gedanken hinein(der in dem Papstkapitel noch einmal aufgenommen wird): Gregor versucht die Balance seines Seelenfriedens herzustellen,indem er auf der einen Seite gut macht,was er auf der anderen verdirbt. Damit ist eigentlich Gott als Maßstab ausgeschaltet; denn der Mensch selbst wägt selbst aus,wie Negatives und Positives in ihm sich das Gleichgewicht halten.
Der Erzähler schafft einen übergreifenden Gedankengang über die ganze Problematik zwischen Gregor und Sibylla,er nimmt Bezug auf ihr Scheinglück:"Wie aus dem Greulichen das Vollkommene erblüht". Ein solcher Satz verweist nicht nur auf den Zusammenhang innerhalb Manns Gesamtwerk,sondern verschiebt die bei Hartmann anvisierte Perspektive um den Grad,in dem sich die beiden Dichter grundsätzlich voneinander unterscheiden. Bereits im "Doktor Faustus" war davon die Rede,wie sich eigenartige Mischformen bilden,wie auf dem Dämonischen das Schöne gedeiht,in der "Betrogenen" handelt es sich um einen exemplarischen Fall des genannten Gedankens,und auch für den "Gregorius" in moderner Sicht ist der Aspekt kongruent,stimmig. In allen drei Fällen handelt es sich jedoch nicht um eine echte,sondern eine Schein-Vollkommenheit,die aus dem Greulichen erwächst und auf die der Erzähler den Finger legt. Das wiederum unterscheidet ihn von der Vorlage: das Moment des Scheinglücks wird vorzeitig durchleuchtet,während bei Hartmann die Situation des Glücks als solche un-

angetastet ist durch Vorausdeutungen und Vorausahnungen und erst nachträglich in ihrem Scheincharakter entlarvt wird,nachdem sie bereits jäh und plötzlich zerstört worden ist.
In der Charakterisierung der Magd,die Gregor bei seinen Tränen vor der Tafel belauscht,zeigt sich wiederum die andere Akzentgebung der Rezeption,die auf dem Menschenbild verweilt,der es nicht um ein schnelles Fortschreiten zu den eigentlich wesentlichen Kapiteln geht(Entdeckung,Buße,Audienz),sondern die von der Genauigkeit der Beschreibung her keinen Unterschied macht, was Wesentlich ist und was nicht. Sibyllas Magd Jeschute ist "zum Bettenmachen,Kehrichtfegen und Sandstreuen gut"(2o4),in ihrer Dienstmädchenpsychologie ist sie "rasch von Augen und neugierig überaus,begierig und von Natur aus recht dazu angestellt,Auffälligem auf den Grund zu gehen". Sie ist allem Ungewöhnlichen auf der Spur,verfolgt die Linien intimster Geheimnisse "glimmenden Blicks" und mit zwischen den Lippen umherspringender Zunge. Sie "züngelt ihr Dümmstes und Unterstes vor aus dem gemeinen Leben"; ihre Form der Teilhabe an einem höheren Dasein ist das "Ausurscheln des Verbotenen",die "Geilheit" nach dem Unrichtigen,Verborgenen; sie zieht das Überlegene zu sich herab,verflicht es in ihre Ränke und Pläne,mit unbestechlichem Blick für den Punkt,auf den sie ihren Zeigefinger legen kann. Selbst eine "Schlumpe,häßlich eher als nett,die Unansehnlichkeit höchstens belebt und aufgekratzt durch stechende Neugier und Forscherdrang",neidet sie ihrer Herrin und ihrem Herrn das perfekte Glück,die aesthetische Harmonie,dahin zielt ihre Anspielung,dahin die raffinierte Anbringung ihrer Entdeckung,mit der sie die Herrin aus ihrem schönem Traum aufschreckt. Bereitwillig erbietet sich Jeschute,zur Aufdeckung des Geheimnisses beizutragen,selbst wenn man sie dafür verachtet und verabscheut (die Herrin will nicht mit ihr gemeinsam auf den Gängen gesehen werden).
Entscheidend für die Bewußtseinsdarstellung im "Erwählten" ist die Reaktion Sibyllas auf die Mitteilung Jeschutes: sie wird von Angst geschüttelt und wünscht den Zustand des gegenseitigen Schweigens zu erhalten.

> "'Nein,nein!' rief Sibylla mit Entsetzen. 'Nicht fragen'.Im Fragen,das ahn ich,lauert Gefahr und Tod.Sein Leid,soviel seh ich,ist unaussprechlich,denn wär es sprechbar,wie hätt er es mir nicht längst vertraut?

> Offenbar ist es so geartet,daß wir nicht wissentlich beide es wissen dürfen..."(210)

Sibylla unterscheidet hier Wissen und wissentliches Wissen. "Wissentliches Wissen" wird das Geheimnis,wenn die beiden Menschen es teilen,es einander bestätigen,es muß dabei bleiben,daß jeder für sich die Belastung trägt. Diese Stelle wird von der Schlußmotivierung aus bedeutsam,weil sie nahezu ein Geständnis des "Wissens" darstellt,der Erzähler(beziehungsweise Sibylla in ihrer Rede) nimmt zurück,was ausgesagt ist:

> "'Vielleicht,daß dann meine wissende Liebe ihm beistehen und ihm zum Engel werden kann in diesem Leide'"(211)

Freilich ist es nicht zu analysieren,wie weit Sibylla in diesem letzten Satz komödiantischerweise zurücknimmt,was sie vielleicht zu viel der geschwätzigen Jeschute gegenüber gestanden hat. Damit bleibt auch hier die Bewußtseinslage noch in der Schwebe.

DER ABSCHIED

Sibylla will Gregor an seinem Ausritt hindern wie Kriemhild Siegfried im "Nibelungenlied";damit ist das Unheilsmotiv angeschlagen,das über der folgenden Szene steht. Es liegt darin aber mehr als eine literarische Reminiszenz der Rezeption,vielmehr soll ausgesagt werden,wie Sibylla sich immer wieder gegen die Enthüllung wehrt,wie sie bis zum letzten Augenblick versucht, den Zustand der Unklarheit,des schwebenden Unausgesprochenen zu erhalten. Noch als sie die Tafel ihres Kindes in der Hand hat, versucht sie die Tatsächlichkeit wegzuargumentieren,indem sie Möglichkeiten erwägt,wie Grigorß in den Besitz dieses Dokuments gelangt sein könne,bis sich der Abstand zwischen Grigorß und ihrem Kind immer mehr verringert und ganz schwindet.
Auch hier wendet sich Thomas Mann in seiner Darstellung gegen die Verkürzung,gegen die psychologische Apokope und verweilt auf allen Übergangs-und Zwischenstadien(die Kernstelle seines Romanwerks zu diesem Punkt bildet in grundsätzlicher Auseinandersetzung mit der Problematik der Genauigkeit die Einleitung zu der Szene die den Antrag Mut-em-enets an Joseph darstellt). Eine solche Aufstufung psychologischer Reaktion und Aufnahme zeichnet die folgende Stelle:

> "Ein kleiner Ruf nur sprang von ihren Lippen,-nicht

> mehr,als daß er Erstaunen ausdrückt,Überraschung,Rührung,Gemahnung an altes Leid. Wehmutsvoll sah sie darauf nieder. Auf einmal aber trat Kälte in ihr Haar und rieselte von da den Rücken hernieder..."(213)

Jede Nuance ist registriert,Sibyllas Erlebnis mündet in einer Ohnmacht,von der es später in der Audienz heißt: daß"die Seele in Amacht gefallen war,aber nur komödiantischerweise"(313).
Alle Motive des Erkennens werden rekapituliert,das der Stoffe: ("mit aller Entschiedenheit leugne ich es,daß Grigorß ein Kleid trug vor meinen Augen aus solchen,aus ebenden Stoffen...",214), das Erkennen wird geleugnet,im Wort "leugnen" ist jedoch bereits ein Geständnis enthalten; das Motiv des Namens wird aufgegriffen,das bei Hartmann nicht diskutiert ist:("Das Kind hieß nicht Grigorß,-das heißt,es hieß überhaupt nicht",214). Alle Rechtfertigungen sind von vornherein widerlegt durch das unterbewußte Schuldgefühl der Frau,durch ihr nicht "wissentliches"-aber immerhin:"Wissen".
Andere Klänge jedoch kommen in den Dialog zwischen Gregor und Sibylla,und es ist evident,daß auch die Rezeption hier in ihrer Einstufung Sibyllas und Gregors unterscheidet:

> "Eins sah das andere nahe an mit hohlen Augen.Dies mitsammen auszudenken nahm Zeit.Dann gingen sie voneinander an entgegengesetzte Wände,preßten die Stirnen daran,und heiße Wellen,eine nach der anderen,ergossen sich in ihre Totenblässe,verebbten zum Herzen und stiegen wieder glühend in die Gesichter empor.Lange gab es in der Stube nichts weiter als Stöhnen.
> Danach verließen sie ihre Wände." (217)

> "Da dachte Jaakob nach und besann sich,wie er sie für Rahel gehalten diese Nacht und ging hin an die Wand und legte den Arm daran und die Stirn auf den Arm und weinte bitterlich.
> So stand er eine längere Weile,zerrissenen Gefühls... so war es ihm,als wolle sein Magen und Hirn sich umkehren,und er verzweifelte an seiner Seele."("Joseph", S.31o)

In dieser Szene(wie auch in der aus dem Josephsroman vergleichsweise angeführten) wird das psychologische Problem,der menschliche Konflikt aus der Ironie momentweise herausgehoben(selbst wenn sofort wieder der Umschlag kommt). In einem einheitlichen Stil des permanenten Stilbruchs wirkt diese Stelle,an der der Stil nicht mehr gebrochen wird,als Stilbruch,als absichtlicher und akzentuierender Stilbruch. Im "Erwählten" kennen wir diese Darstellungsweise mit dem Mittel des Dramatischen("an die Wand gehen")nur an ganz wenigen Stellen(S.43-4:die Tötung Hanegiffs;

S.48:die Stelle vom "jungen Schächer";S.57-8: der Abschied der Geschwister;S.217 s.o.; S.3o9:das Wiedererkennen des Papstes). Diese wenigen Stellen beziehen sich immer auf Vorgänge,in denen rein Menschliches,menschliche Erschütterung freiwird,nicht auf die Darstellung religiöser Gehalte und Wunder. Wenn einmal der ganze Apparat des Mythos augenblicksweise hintangestellt wird, kommt es zu einer dramatischen Konfrontation von Mensch zu Mensch; wenn die Mechanismen der Rezeption nicht den unmittelbaren Bezug ironisch verstellen,geschieht die Auseinandersetzung in der Art des oben angeführten Beispiels(auch Joseph 310;dann Jaakobs Starre und "auf den Rücken fallen",631-2;die Wiedererkennensszene,174o,zwischen Jaakob und Joseph - :alles ähnliche Handlungspunkte wie im "Erwählten"). Wie selten diese Art der Auseinandersetzung ist,zeigt der Vergleich mit der Situation,in der Sibylla ihrem Willo entdeckt,daß sie schwanger ist(S.49),in der das Wortspiel im Dialog sofort dem Gesetz des Stilbruchs gehorcht("furchtbar fruchtbar","ermannen-ermahnen","Mann bei Tage und zur Nacht"),während wir vielleicht die gleichen Mittel der tragischen Erzählweise hätten erwarten können wie in der Entdeckungsszene zwischen Sibylla und Gregor: das Verstummen und "an die Wände gehen". In allen solchermaßen herausprofilierten Szenen zeigt sich Manns Interesse für das Menschliche und für die Reaktion des Menschen in außergewöhnlichen Situationen,für seine Bewährung. Freilich wird das wirkliche Gesicht des Menschen nur augenblicksweise sichtbar,um dann wieder eine seiner Masken vorzuschieben. Und selbst in den Momenten scheinbar restloser Aufrichtigkeit bleibt es unfixierbar,wie weit auch die letzte Offenheit noch Maske ist. Der Dialog zwischen Sibylla und Gregor scheint jede Maske abgelegt zu haben,konstituiert sich zunächst aus einfachen lapidaren Fragen und Antworten. Den Übergang zu dem gewohnten Sprechen auf dem Kothurn bildet erst wieder der Satz:

> "Sie nickte. Da wollten sie wieder an ihre Wände gehen, besannen sich aber und blieben.Sie sprach:..."(217)

In diesem "besannen sich aber" liegt etwas von dem alten Motiv des "komödiantischerweise-Tuns",der Inszenierung des Dramatischen.Von der Schlußlösung her wird dieser Eindruck verstärkt, wird die Bruchlosigkeit des Stilbruchs inhaltlich wieder hergestellt;denn hinter den Szenen wirklicher menschlicher Erschüt-

terung steht immer zugleich ein unterbewußtes Wissen des Menschen um sein Schicksal und seine verborgene Koketterie im mimischen Erstaunen und Erschrecken. In der Erzählhaltung freilich bleibt ein Unterschied. Die dramatische Geste(um erneut an unser Beispiel anzuschließen)ist erst in der Wiederholung ironisch aufgeweicht,und von da an funktioniert das Kapitel wieder nach dem Schema des permanenten Stilbruchs. Sibylla erinnert sich des Drachentraumes,versteht seine Bedeutung,Zug um Zug kommen ihr die erleuchtenden Zusammenhänge in den Sinn,den bewußten Sinn. Auch Gregor erinnert sich nun seiner verschiedenen Bitten an Gott und wie er den Wink des Erhörtseins nicht verstanden hat. Während er in der Vorlage vehement und spontan seinen Zorn wider Gott erhebt,halten sich in der Rezeption alle seine Äußerungen im kammermusikalischen Ton,sind reflektiv statt eruptiv,weil dahinter das Schuldbewußtsein eines Menschen steht,der "als ob" gehandelt hat und nun die langerwartete Rechnung für sein Handeln präsentiert bekommt. Gregor fürchtet das "ausdrückliche Wort",und gerade deshalb kann es ihm als Teil einer Beichte gelten(die gleiche Rückhaltlosigkeit des Aussprechens werden wir in dem Kapitel "die Audienz" wieder antreffen,beide Male sehen Sibylla und Gregor einen Ausgleich zu ihrer früheren Verschwiegenheit und Unaufrichtigkeit darin,daß sie nun auch das eigentlich Unfixierbare und Unaussagbare in Worte fassen).

> Gregor:"'Mutter sprich nicht so ausdrücklich!Aber tu es nur!Ich begreife,warum du es tust.Wir sollen ausdrücklich sprechen und die Dinge bei Namen nennen zu unserer Kasteiung.Hörst du Gott,wie wir uns kasteien und es graß in Worte fassen?'"(218)

> "In Thomas Mann wiederholt sich eine hochentwickelte Fähigkeit zur Aufdeckung und 'Entlarvung'der seelischen Hintergründe und halbverdrängten Antriebe der handelnden Personen. Solche Entlarvung und spielerische Andeutung der 'eigentlichen'Beweggründe gibt hervorragende ironische Möglichkeiten her.Auch die moderne Psychoanalyse möchte Thomas Mann am liebsten ausdrücklich auf Entlarvung reduzieren,wobei er solcher Entlarvung gerade die psychoanalytische Heilkraft zuschreibt..." 1)

Nicht um eine religiöse Buße durch die vorbehaltlose und tiefgehende Beichte handelt es sich also,sondern um eine psychoanalytische Seelenerforschung,eine Selbsterforschung der handelnden Personen,der eine Heilkraft zugeschrieben wird.Eine bekann-

1)Beda Alemann,Ironie und Dichtung,Pfullingen,1956,S.144

te Richtung der Psychoanalyse beschäftigt sich ja mit dem geradezu zur Methode erhobenen Gedanken,den Menschen von seinem Trauma freizumachen,indem man ihn dahin bringt,daß er es erkennt und ausspricht. In diesem Moment des Aussprechens dann soll er frei sein,von dem,was ihn belasten konnte,solange es "unterbewußt,unentlarvt"ihm zu schaffen machen konnte. Diesen Grundgedanken verarbeitet die Rezeption hier.
Trotz der abgründigen Situation erwägt Sibylla noch einmal,das Geheimnis zu wahren,freilich auf jede eheliche Gemeinschaft zu verzichten,aber dennoch gemeinsam und in ständigem Anblick der Sünde ihres Gegenstandes zu büßen. Sie täuscht sich jedoch mit diesem "fraulichen Vorschlag" nur Bußfertigkeit vor,insgeheim sucht sie Gründe,die es ihr erlauben,Gregors Anblick auch weiterhin zu genießen. Gregor aber weiß,daß es an diesem Punkt äußerste Härte und Selbstdisziplin gilt. Zum zweiten Mal muß Sibylla ihren Verwandten und Gatten in die Ferne ziehen sehen, "auf Nimmerwiedersehen",wie sie glaubt.Gregor trauert und denkt nicht zurück wie sie,er hat mit dem Entschluß zur Buße angefangen,"vorwärts" in die Zukunft zu leben.In seiner leitmotivischen "Sammlung"sieht er nur noch seine Buße - anders als einst sein Vater Willo.Sibylla aber verwechselt in schmerzlicher Verwirrung Kind und Bruder und ruft ihm "Willigis"nach,er jedoch sieht sich nicht mehr um. Ihre ausgestreckten Hände,die Gregor zu halten suchen,verraten(Geste der Rezeption),was vielleicht besser verborgen bliebe:Sibylla hat auch diesmal noch keine absolute innere Umkehr vollzogen(anders als bei Hartmann).Noch einmal gehorcht diese Geste dem Gesetz des Stilbruchs im Stilbruch, sie ist ein Anklang an das Dramatische("'Willigis!'rief sie aus tiefster Brust und besann sich.").Der Anklang ("aus tiefster Brust")an innerseelische Erschütterung und wirkliche Verwirrung wird jedoch überspielt durch das "Sich Besinnen"(vgl.Szene des "An-die-Wände-Gehens") und der Übergang des Abschiedsschmerzes in mütterliche Ratschläge("'Schone dein,Kind...gib acht auf dich und übertreib es nicht mit der Buße'"). Weder den einen noch den anderen Ruf aber hört Gregor noch.

DER STEIN

Gregor bittet Gott,ihn in die "Wüstenei" zu senden(vgl.HvA 2757). Ist bei Hartmann "diu wilde" der Ort der Sammlung aller Kräfte

auf Gott hin,so meint "Wüstenei" zumindest im "Doktor Faustus" menschliche Isolation,Eiseskälte,Liebesverbot(das Leitmotiv des Adrian Leverkühn und des Künstlers überhaupt),Verdammung, Verzweiflung:

> "Schuberts immer zwielichtiges,vom Tode berührtes Genie aber suchte er dort mit Vorliebe auf,wo es einem gewissen nur halb definierten,aber unabwendbaren Einsamkeitsverhängnis zu höchstem Ausdruck verhilft,wie in dem großartig eigenbrödlerischen 'Ich komme vom Gebirge her'des Schmidt von Lübeck,und jenem 'Was vermeid' ich denn die Wege,wo die andren Wandrer gehn'aus der 'Winterreise',mit dem allerdings ins Herz schneidenden Strophenbeginn:
>
> 'Habe ja doch nicht begangen,
> daß ich Menschen sollte scheu'n-'.
>
> Diese Worte habe ich ihn,nebst den anschließenden:
>
> 'Welch ein törichtes Verlangen
> Treibt mich in die Wüstenei'n,
>
> die melodische Diktion andeutend,vor sich hinsprechen hören und dabei,zu meiner unvergessenen Bestürzung, Tränen in seine Augen treten sehen."(DF,S.125)

Die Schlüsselworte,die diese Passage aus dem Faustus mit der Situation Gregors im "Erwählten" verknüpfen,sind:"Einsamkeitsverhängnis","großartig eigenbrödlerisch","Was vermeid" ich denn die Wege" und "Wüstenei". Vom Inhaltlichen ist eine Motivgleichheit gegeben,die des einsamen Wanderers(im Faustus verfremdet durch die Zwischenschaltung Schuberts),der in die "Wüstenei" zieht,weil es ihn dahin treibt in seinem törichten Verlangen. Die Anspielung auf das Wort des Faustus bringt neue Schwingungen im "Erwählten" ins Spiel,die des "Eigenbrödlerischen",des eigenmächtigen Tuns,als handele es sich hier plötzlich um eine restlose Freiheit von der Vorlage,in der der Bußweg in die Einsamkeit(wilde) vorgezeichnet ist und als folge die Erzählung hier ganz anderen Gesetzen,denen nämlich,die Mann in seinem Werk immer wieder erzählend abtastet:den Gesetzen des Künstlers und Künstlermenschen,dessen Weg durch tiefste Einsamkeit führen muß. Das Mitdenken der ersten beiden Schubertverse ("Habe ja doch nichts begangen")schaltet das Schuldmotiv fast völlig aus. Dieser ganze Exkurs aber ergibt sich aus dem einzigen Wort "Wüstenei" und ist gleichsam ein Privatsymbol des Erzählers und verbirgt sich vor jedem Zugriff dadurch,daß das Kapitel im Übrigen passagenweise eine fast wörtliche Rezeption darstellt. Eine zweite Stelle aber spielt auf das Motiv der Freiwilligkeit der Isolation an(die sich eben nicht nach den Gesetzen eines Bußweges vollzieht,sondern aus der Eigenmächtigkeit des Denkens und

Für-richtig-Befindens); Es ist die Stelle,an der es heißt:

> "Die Nacht schlief er unter einem Baum,der die ersten Blätter fallen ließ auf den Pilger,-schlief da wie einst auf der Insel,als er seine Geburt erfahren,so daß weder Hütte noch Kloster ihn länger bergen und nur der Himmel ihm Obdach sein konnte."(223)

Als Gregor"seine Geburt erfahren" wählte er die Nacht unter den Bäumen und dem offenen Himmel aus einer Mischung von Gekränktsein in seinem Stolz und innerem Jubel darüber,daß ihm das "Tor der Möglichkeiten" offen stand. Die Mitteilung des Geheimnisses war seiner Natur nicht eigentlich überraschend gekommen; denn instinktmäßig hatte Gregor lange geahnt,daß es mit ihm eine andere Bewandtnis habe als mit den Fischersleuten.Auch in der Erkenntnis der Situation seiner Ehe mit der Mutter hatte etwas von einem unterbewußten Wissen mitgeschwungen.Freilich kann hier nicht von einem neuen Schlag gegen das "Tor der Möglichkeiten" die Rede sein; denn Gregor weiß nun,was er damals nicht wußte, wer seine Mutter ist; aber die Rückdeutung bringt atmosphärisch etwas von Gregors erstem Aufbruch mit hinein,das nur von der Naturbeschreibung her motivlich verändert und perspektivisch verschoben wird("..einem Baum,der die ersten Blätter fallen ließ...").Mitzudenken bei dieser kleinen Szene ist auch die Gesetzmäßigkeit des Josephsromans,die in der Wiederholung der Handlungen bis in kleinste Details hinein beruht. Gregor folgt mit seinem Übernachten unter freiem Himmel gleichsam dem Gesetz der mythischen Wiederholung.

Das Motiv des "Komödiantentums" kommt in diese Szene gleichwohl nur als Kontrast hinein,es ist zwar hier voll ausgesprochen, aber gerade deshalb irreführend. Der Fischer nennt Gregors Verhalten einen "Jux"(227),ein "Sich-Aufspielen" und unterstellt damit etwas,was zwar im ganzen Roman eine große Rolle spielt, gerade für diesen Handlungsabschnitt jedoch nicht zutrifft. Die Szene bezieht ihre Ernsthaftigkeit und Würde aber aus einer anderen Quelle als bei Hartmann(wo die aufrichtige Bußhaltung alles andere als eine tiefe Ernsthaftigkeit von vornherein ausschließt).Das Motiv der "Wüstenei",des einsamen Wanderns("Die Menschen und ihre Straßen mied er...") erfüllt die gleiche Funktion für den "Erwählten".

Zweimal wird das Wort "Heiliger" bereits hier an Gregor gerichtet,einmal nennt ihn die Fischersfrau so(die übrigens mit der

Charakteristik "fromm und vorsichtig" beinahe etwas von Josephs "Gottessorge" in ihrem Tun hat) - bei dieser ersten ernsthaften Anrede "schaudert" es Gregor;- das zweite Mal dagegen nimmt der Fischer das Wort "Heiliger " zum Vorwand eines zynischen Sich-Auslebens. Mit diesem Wort kommt die Gedankensphäre des "Sünderheiligen"(die man in Manns Zeit sehr gern zum Gegenstand wählte - eine andere Kombination war die von "Genie und Irrsinn")in den Roman.

Wie im Paradoxon des "Sünderheiligen"(das durchaus nicht eine Annäherung an den Begriff des "guoten sündaeres" bedeutet,sondern mit Gestalten wie der des "Rasputin" viel verwandter ist) eine ganz neue Perspektive in den Roman kommt,so verschiebt sich auch die Symbolik des Steins ganz nach der Psychologisierung hin. Während bei Hartmann der Stein und die Buße Gregors an einem solchen Ort in der Tradition des Säulenheiligentums steht(motivlich),nimmt die Rezeption in erster Linie psychologische Symbolik hinein,unterschiebt aber auch Kultisch-Mythisches:

> "Da ragte der wilde Stein,rot-grau und kegelförmig, hervor aus der Flut,gottverlassen und ohne Ufersicht.." (231)
>
> "In der Mitte des Gilgals war ein besonderer Stein,kohlschwarz und kegelförmig,aufgerichtet,ein offenbar vom Himmel gefallener,in dem Sternenkräfte schlummerten. Da seine Form an das Zeugungsglied gemahnte,hob Jaakob fromm seine Augen und Hände empor und fühlte sich noch gestärkter...den phallischen Himmelsstämmling..."(J.141)

Aus der Psychoanalyse stammt die phallische Symbolik[1)],aus dem Mythisch-Kultischen ist die Josephsstelle zu erklären. Beide Zitate aber weisen eine unmittelbare Übereinstimmung auf,wenngleich sie in ganz verschiedene Zusammenhänge hineingehören und von daher auch ihre Verschiedenheit sich erklärt. Mit der Konstatierung eines solchen Zusammenhangs mag es an diesem Punkt genug sein,zu untersuchen bleibt freilich die Bedeutung des Wortes "gottverlassen" im Zusammenhang mit der Schilderung des Steins im "Erwählten".Im alltäglichen Sprachgebrauch hat dies Wort längst seine ursprüngliche Bedeutung verloren und die Silbe "gott-" meint beinahe nichts anderes mehr als eine Verstärkung des eigentlichen Adjektivs "verlassen". Wie man weiß spielt die

1)O.Rank,a.a.O. 321 rechnet auch das Schlüsselsymbol unter eine solche phallische Symbolik:"...dem von ähnlichem Schicksal betroffenen Phallus des Osiris gleich..als Strafe des Inzest die Kastration beim Manne."

Rezeption jedoch gern mit solchen scheinbar abgegriffenen Worten, nimmt ihnen(und gerade verborgen in ihrem Tun durch die Scheinharmlosigkeit der Begriffe,mit denen sie operiert)auch den ursprünglichen Sinn mit auf. Es besteht also ohne Frage der Bezug auf Gott und seine vorhandene oder nichtvorhandene Gegenwart an dem Ort,an den Gregor gelangt. Und wenn man so will,so bereitet dieses "gottverlassen" den Boden für das ganze nächste Kapitel, für das Spiel mit neuen "Gottheiten",mit der "Mutter Natur" und dem mythischen Geist der Zeitlosigkeit,die - soweit wir ihr Wesen wörtlich nehmen - die folgenden Vorgänge bestimmen. "Gottverlassen" würde aber abschließend auch noch einmal das Motiv der "Wüstenei" in seinem Sinnbezug auf den "Doktor Faustus" aufnehmen,in dem es sich wahrhaftig um "Gottverlassenheit" handelt.

DIE BUSSE

> "In manchen Stücken,fand ich,hatte Hartmann,hatte die Legende selbst es sich zu leicht gemacht.So soll Gregor die siebzehn Jahre seiner Buße auf dem nackten Felsen überlebt haben,nicht nur ohne jeden Schutz eines Menschenleibes gegen die Unbilden der Witterung, sondern auch ohne jede andere Nahrung,als "das Wasser, das aus dem Felsen sickerte".Das war unmöglich,und das handgreiflich Unmögliche konnte ich bei meiner Realisierung der Geschichte nicht brauchen.Ich mußte es mit einer Art von Schein-Möglichkeit umkleiden,und darum nahm ich das antike Motiv der Erdenmilch,mit dem der kindliche Frühmensch sich nährte,zu Hilfe,ja ließ den Büßer zum verzwergten Naturwesen und Winterschläfer, schließlich zum bloßen bemoosten Naturding,unempfindlich gegen Wind und Wetter herabgesetzt werden.Ich mußte es in Kauf nehmen,daß es zugleich eine Herabsetzung der Schwere seiner Buße bedeutete.Sein Wille zur radikalen Buße schien mir das Entscheidende,und die Gnade erkennt diesen Willen an,indem sie den tief Erniedrigten wieder zum Menschen,ja über alle Menschen erhebt."(Thomas Mann,Bemerkungen zum Erwählten,a.a.O.)

Dieses Kernstück einer Eigeninterpretation,diese Selbstäußerung Thomas Manns reflektiert zwei Punkte unter besonderem Aspekt: das Unmögliche als Legendenstandort wird abgelehnt.Trotzdem ist die Rationalisierung des Wunderbaren im "Erwählten" nur Fiktion, die aufklärerische Anführung von antiken Quellen nur die uns bekannte "pseudo-szientifische Attitüde",die eine ironische Diskrepanz zwischen dem wörtlich Behaupteten und dem tatsächlich Gemeinten schafft. Zweitens aber wird die Buße (scheinbar) vom konfessionellen Aussageort her bestimmt,da der Wille für das Werk genommen wird("Sein Wille...schien mir das Entscheidende.")

und man,Thomas Mann beim Worte nehmend,dazu kommen könnte,hier eine Entwicklung von Luther her anzusetzen[1]. In Wirklichkeit liegt ein rein erzähltechnisches Problem vor,und das erschwert die Behandlung des Kapitels innerhalb einer Interpretation,in der auf die später ausführlich zu bearbeitenden Fragen der Erzählhaltung noch nicht eingegangen werden soll.Die Erzählsituation des Bußweges ist abgeschlossen(in ihm allein nämlich manifestiert sich für die Rezeption der Wille zu tätiger Buße),eine neue,rein statische,die des Verweilens auf dem Stein,hat sie abgelöst. Der Akzent des Erzählens liegt auf dem vorigen Kapitel und den vorigen Kapiteln. Die Buße auf dem Stein ist der Rezeption weit weniger interessant oder doch von einer ganz anderen, einer psychologischen Problematik her interessant. Der ganze Apparat neuer Aspekte,der Naturreligion,des Buddhismus und einer Wiedergeburts-Mystik hat eine Schein-Gravität,hinter der sich das wahre Anliegen verborgen hält. Hat Hartmann alles auf diesen Augenblick hin erzählt,findet bei ihm hier die Epithetastruktur als Zeichen der innerseelischen Entwicklung des Helden ihren Höhepunkt,so scheint der Rezeption jede metaphysische Entwicklung unter den gegebenen Umständen nicht der Wirklichkeit gemäß,das erhellt auch aus einem Vergleich mit dem Josephsroman.

> Frau Erika Mann hat die Verfasserin der Arbeit in einem Brief vom 3.Januar 1962 bereits darauf aufmerksam gemacht,daß eine unmittelbare Parallele zwischen Josephs Situation in der Grube und der Gregors auf dem Stein besteht:
> "Natuürlich bedeutet Grigors 'Verigelung' durchaus ein Gegenstück zu Josephs in-die-Grube-geworfen werden." Welche Art diese Parallele aber gerade im Zusammenhang mit unserer Problematik ist,bleibt zu erweisen.

Wenn von der fehlenden Heilsentwicklung die Rede war,so ergibt

1)G.Montesi,Der Erwählte,in:Wort und Wahrheit,Jhgg.6,1951,Heft 1-6,S.380:"Das Unverständnis für die Buße mag aus lutherischer Geringschätzung für "Werke" stammen,aus einer falschen 'Innerlichkeit',der die Reue allein genug erscheint." Es entgeht Montesi die eigentliche Verschiebung der Bußhaltung,die sich in der Erzählhaltung(im Mangel des charakteristischen Epithetons) manifestiert;denn er zitiert Dichtung vor ein außerliterarisches Forum und macht sie zum Gegenstand konfessioneller Auseinandersetzung,mit denen sie gar nichts mehr gemein hat. Da es sich beim "Erwählten" keineswegs um engagierte Literatur handelt, so kann er auch einzig und allein vom dichterischen her beurteilt und gewertet werden,alle Dichtungsfremden Maßstäbe verzerren die Intention des Autors.Es handelt sich im "Erwählten" nie um "Unverständnis",sondern um bewußte Umformung(deren Zweck und Ziel aus dem oben angeführten Zitat je erhellen).

sich aus dieser negativen Interpretation zugleich die positive: der wirkliche Zustand Gregors auf dem Stein ist Stagnation,Sterilität,bloße Daseinsfristung(in der Erzählhaltung wiesen wir statt der charakteristisch-dynamischen Epitheta bei Hartmann in einem Exkurs die statisch-nominalen Wendungen hier nach).Nicht nur von dieser unterschiedlichen Wortstruktur,sondern auch von einzelnen Aussagen innerhalb der Schilderung Gregors läßt sich diese Gegenüberstellung stützen. Es heißt von Gregor:"...verharrte er am Fleck"(234), "in sich selbst zusammengezogen"(237), "ohne daß es ihnen und dem Manneswesen gar viel ausmachte"(239), "keinen Gehalt an Ereignissen"(239),alle diese Wendungen aber sind Eigenschöpfung der Rezeption,haben keinerlei Anhaltspunkte in der Vorlage,in der Gregor nicht(symbolisch gesehen) am Fleck verharrt,sondern sich innerlich entwickelt,in der er nicht in sich selbst zusammengezogen,sondern gegen Gott geöffnet ist,in der die lange Zeit der 17 Jahre stets für den Büßenden spürbar bleibt und er keine Milderung erfährt durch eine Anpassung an die Natur,in der die Zeit erfüllt ist von seelischen Ereignissen.

Es handelt sich also in der Rezeption nicht mehr um etwas Progressives,etwas Wachsendes und Reifendes;sondern das Psychische könnte geradezu als regressiv bezeichnet werden,es wird mehr und mehr "herabgemindert",wo nicht ganz ausgeschaltet ("Naturding","unempfindlich")[1].

> "Voll und klar bei Sinnen war Jung-Joseph schon längst nicht mehr,schon seit dem Augenblick nicht,seit die Brüder vor seinen Augen zu Wölfen geworden. Was über ihn hereingebrochen war,hatte ihn sehr benommen und jene 'Herabminderung' bewirkt,die das 'Unerträgliche' braucht,um ertragen zu werden."(Jos.S.577)

> "...denn anderenteils bedeutete diese zunehmende Schwäche und Abnahme ja auch wieder eine praktische Milderung seiner Leiden, so daß es ihm,von ihm selbst aus betrachtet,je länger die Lage währte,sozusagen immer besser ging,da er ihre Elendigkeit schließlich kaum noch gewahr wurde."(l.c.578)

Trotzdem kommt es für Joseph in der Grube zu einer Selbstbesinnung,wie sie für Gregor bereits vorausgegangen ist.Ist sie bei Joseph jedoch eine Folge der zwanghaften Situation,ein von außen zudiktiertes Erwachen,so hat sie bei Gregor gerade dazu ge-

1)Weigand,a.a.O.:"...diminution of his sensivita,as he shrinks by progressive stages,recalling to mind the 'Herabminderung'and 'Gnadennarkosen' of the desperately ill in the Zauberberg."

führt in einem freien Entschluß,daß er selbst "die Grube" wählt. In der Auswirkung gleichen sich beide Situationen allerdings an, werden unter dem Aspekt der Leidensfähigkeit des Menschen beurteilt. Die Bußhaltung wird also aus ihrem religiösen Zusammenhang eigentlich herausgelöst und als humanes und psychologisches Phänomen betrachtet. Das eigentliche Interesse tritt dabei geradezu in eine Gegenbewegung zu dem Interesse des Stoffes; der Akzent - für die Gesamtdichtung bereits auf die Anfangskapitel verlagert - wird weiter verschoben unter einer Oberfläche des Willens zum Möglichmachen("Realisieren") des "Unmöglichen", zur Legitimation des Wunders in einem aufgeklärten Gewande. Das Menschenbild wird charakteristischerweise nicht aus dem Christlichen entwickelt,sondern aus dem Erdhaft-Natürlichen:

> "So auch der Mensch,der nicht zufällig homo und humanus heißt,zum Zeichen nämlich,daß er aus dem Muttergrunde des humus ans Licht trat."(235-6)

Das ist bestimmend für die Einordnung Gregors in das Naturmotiv, das schon in so verschiedener Weise im Roman eine Rolle spielte. Für Gregor bedeutet es in dieser Szene die Hinentwicklung(die eigentlich keine Entwicklung,sondern ein naturgemäßes Sich-Anpassen ist) zum "bemoosten Naturding"(239),die existenzmäßige Gleichschaltung mit dem Kreislauf der Natur:

> "...Kühlung brachte der Natur und dem verkleinerten Manneswesen,das mehr und mehr eins mit ihr wurde."(238)

Der Zustand Gregors auf dem Stein ist nicht ein Sich-Öffnen für die Gnade von Oben,ein ihr-seelisch-Entgegenstreben,sondern Rückkehr in die Natur,in den "Mutterschoß",auf die manche Anspielung hindeutet,nicht zuletzt die Verwandtschaft der neuen Nahrung mit der der Säuglinge im Roman("süßer Seim und Brei",23). Gerade in dieser "kindischen Nahrung" aber auch deckt sich eine weitere Parallele zum Josephsroman auf(S.593); denn Josephs erste Nahrung nach drei Tagen in der Grube ist ebenfalls Milchnahrung,die ihm wie einem Kinde(und wie Gregor)wieder aus dem Munde fließt. Die Mutterfunktion der Natur trägt(wie wiederum aus dem Vergleich mit dem Josephsroman erhellt) bei zu einer Symbolschicht der Wiedergeburt und kennt viele sprachliche Anspielungen darauf."Mutter,Magna parens,Mutterleib,Muttergrund, uteri,mütterlich",die alle die Sphäre der mütterlichen Natur umkreisen und die Quelle ins Symbolische heraufheben,zur Mutterbrust,zur Kindesnahrung.

Bezeichnet der legendäre Gehalt Gregors Aufenthalt auf dem Stein als Extremposition der Einsamkeit und Isoliertheit,als Situation der Selbstaufgabe,in der der Mensch sich restlos Gottes Gnade anheimstellt,so kann im "Erwählten" von einem freien Sich-der-Gnade-Anheimstellen nicht die Rede sein:"...indem er sich ganz und unbedingt der Verfügung Gottes und seinem Willen anheimgab, wie er ihm ja auch tatsächlich anheimgegeben war"(234). Zwar nimmt die Rezeption den Gedanken restloser Hingabe des Menschen an die Gnade wörtlich auf,schränkt ihn aber durch den Nachsatz wieder ein. Dieser Aufenthalt auf dem Stein wird von ihr als Zustand angesehen("anheimgegeben war"),in dem mit dem Menschen "geschieht",nicht aber als dynamisches Erlebnis einer inneren Entwicklung,in dem der Mensch selbst aktiv beitragen kann zu seinem Schicksal. Deshalb wird die Gnade in der Rezeption auch nicht als eine metaphysische Instanz angerufen,sondern sie wird als Teil der Natur - und aus ihr selbst begriffen,als eine den Sünder "mild durchströmende Ahnung",nicht mehr(237). Der Erzähler stellt es zwar anheim,ob hier ein gnädiger Zufall waltete... oder ob die Gnade so weit ging,daß Gott sie eigens für den Sünder...",er weicht damit aber vom Absolutheitsanspruch,den Hartmann aufstellt,ab. Statt einer selbstgeleisteten Selbstaufgabe, wie sie im Gregoriusroman vorliegt,kommt es zu einer "Herabminderung" Gregors durch das "Unerträgliche".

Eine weitere Symbolschicht bringt allerdings das herausmanövrierte christliche Gedankengut sogar in einer biblischen Anspielung wieder herein. Der biblische Wortaspekt wird herausmodelliert,wenn(in dem Kapitel:"Der zweite Besuch")die beiden Römer,die ausgezogen sind,ihren Papst zu suchen "ad petram" ausrufen.Über die Stationen: Fels - einsam herausragende Spitze - Petrus - Papst - Gregor verläuft die Linie der gedanklichen Assoziation,die vom unwirtlich schroffen Felsen(dessen phallische Symbolik für die Rezeption bereits berührt wurde)[1] ins Figurative überleitet bis zum "Fels der Kirche" und sich damit dann in biblischer Denkungsart zu Hause weiß. Auch diese biblische Symbolik wird facettiert durch die hinzukommende Privatsymbolik Manns,die den Fels,den Stein zum Gegenstand hat. Es

1)Fürstenberg,a.a.O.S.65:"Freudian symbolism.Twice he describes the rock unmistakably as a phallic symbol.He also dwells on the fact that it is surrounded on all sides by the sea,the symbol of rebirth..."

ist das Motiv aus den "Buddenbrooks" zu nennen,in denen für Morten und Toni das "Auf-den-Steinen-Sitzen" eine Bedeutung hat[1]).Beide Symbolschichten völlig gegensätzlichen Charakters (die der "Buddenbrooks" nähert sich eher dem Symbol der "Wüstenei" im Faustus an,als mit dem Steinsymbol im "Erwählten" übereinzustimmen) durchdringen und vermischen sich in der Tendenz der Rezeption zur Montage. Gerade in diesem Kapitel verdichten sich Querbezüge zum Werk Thomas Manns,durchgängige Symbole in seinem Gesamtwerk,hinter denen die Reflexion auf die Vorlage weitgehend zurücktritt. Aus Hartmanns Roman und den dort dargestellten Vorgängen läßt sich das Bußkapitel der Rezeption nicht mehr fassen und erklären. Will man es handlungsmäßig auffangen, so zerfällt es in Motive und Symbole,die von übergreifendem Charakter sind und den "Erwählten" nicht allein bestimmen,erzählerisch aber introduiert es eher Diskussionen über Erzähltechnik, Reflexionen möglicher Wege,aber keine praktische und beispielhafte Lösung. Der Erzählfortgang staut sich in diesem Kapitel wie in einem großen Wehr und wird dann ebenso plötzlich wieder in einen gleichmäßigen Fluß entlassen,wenn er die Widerstände überwunden hat.

Weitere Symbole bringen neue Deutungsmöglichkeiten,die alle sozusagen zur Auswahl freigegeben werden. Die Freudsche Symbolschicht der Wiedergeburt führt mitten in ein weiteres Problem der Rezeption ein,Mann begreift die Zeit Gregors auf dem Stein als eine Art Vorbereitung zu Wandlung und Neugeburt,als "Zeit der Erziehung"[2]).Es ist die zweite Zeit der Erziehung,die Gregor durchläuft,17 Jahre hat er auf der Insel verbracht,17 Jahre verbringt er auf dem Stein. Hat er in den ersten 17 Jahren "mutterseelenallein" aufwachsen müssen,unter der geistigen und geistlichen Aufsicht des Abtes,so vollzieht sich sein zweites Heranwachsen an der Brust der Natur,gleichsam die mütterliche Seite nachholend,die das Kind hat entbehren müssen.

1)Fürstenberg,a.a.O.59:"In Buddenbrooks the young radical Morten sits on the stones when Toni goes to join her bourgeois friends.. What was little more than a private joke in the early work has now assumed very different proportions..."
2)Fürstenberg,a.a.O.65:"Altogether a close parallelism exists between Gregor's exile on the rock and his earlier sojourn on the island in the channel...both periods are devoted to the hero's education;at the end of each he returns to the world and eventually finds his mother...".Boesch,a.a.O.347:"Buße... ich verstehe sie als eine Wiedergeburt...".

Nahrung im gewöhnlichen Sinn bietet der Fels nicht,nur eine kleine Quelle(bei Hartmann:Wasser; hier:Erdenmilch),die unter normalen Umständen einen Menschen nur wenige Tage hätte speisen können. Aus dem Felsen tropft ganz schwach die milchige Flüssigkeit,von der Gregor etwas zu sich nimmt(234) und die sich in einer kleinen Mulde immer wieder sammelt(bei Hartmann gräbt Gregor die kleine Mulde für das Wasser erst,hier:passives Vorfinden) und zahlreiche Nährstoffe enthält(in der Pseudo-Szientifik beginnt die Rezeption hier "Lücken" aufzufüllen,die Darstellung "wahrscheinlicher" zu machen). Der Trunk ist "zuckrig-leimig,nach Stärke etwas schmeckend,etwas würzig nach Fenchel,dazu metallisch nach Eisen"("Entmythologisierung" des modernen Epikers!).Zu dieser Analyse des Quellwunders ruft Thomas Mann die "Alten" als Kronzeugen auf[1]. Wenige solcher "Nährsaftquellen der Urzeit" gibt es,eine solche aber hat Gregor vorgefunden[2], Gregors Körperzustand paßt sich bald der Natur an. Verhärtung und Verwahrlosung helfen,einen geringen Schutz gegen Unwetter und Leibesnot zu bieten. Auch zieht sich der so der Natur ausgesetzte Mensch mehr und mehr in sich zusammen,was nicht nur körperliche "Herabminderung" bedeutet,sondern auch äußerste Konzentration auf sich selbst ist,Abwehr aller Außeneinflüsse. Gemeint ist nicht ein "physisches Schrumpfen zugunsten geistlichen Wachsens",wie Kahler meint,sondern einfach Gregors Leitmotiv der Ego-Zentrierung,der Sammlung aller Kräfte.Gregor wird so zum "filzig-borstigen Naturding",zum "Igel",[3] seine Kräfte sammelt er aus der Natur wie das Tier im Winterschlaf,nicht aus einer metaphysischen Entwicklung und Ausrichtung,einem Kommunizieren mit Gott. Das Igelsymbol ironisiert in einer seiner Bedeutungsschichten aber auch durch Überzeichnung das zweite, "realistische" der beiden Gregoriusbilder,die Hartmann gibt. Es meint außerdem eine völlige Entmenschung,ist absichtlich gewählt, um einen extremen Gegenzustand zum "Glatten,Feinen" zu schaffen, das Gregor in seiner weltlichen Periode nach Art des Mannschen

1)Weigand,a.a.O.,der bereits auf Usener verweist
2)Thomas Mann,Brief an Auerbach vom 22.Okt.1951,Anhang Weigand.- Schon in seiner Moses-Erzählung schildert Mann ein solches Quellwunder("Das Gesetz",in:Erzählungen,Ffm 1959,Kap.X,S.852 ff),das anfänglich ähnliche Züge aufweist wie das im "Erwählten": "Zwar schmeckte ihr Wasser widerlich,dank unzuträglicher Beisätze..",Moses schafft mit einem Filtrationsverfahren ein trinkbares Wasser - darauf will es im "Gesetz" hinaus.
3)S.238:"zeitloser Murmelschlaf"

Heldentypus verkörpert. Das Überkultivierte wird zum Stacheligen(nicht undenkbar ist eine letzte Assoziation,die wieder auf "Bartwuchs" und andere geschlechtliche Merkmale hinweist,die hier in der Wildnis entarten). Die Borstigkeit bleibt Abwehrhaltung gegen die Welt. Schließlich in einer Klangassoziation ist "Verigelung" oder "Igelstellung" ein militärischer terminus technicus für eine völlige Verschanzung und Abschirmung gegen die Außenwelt,den Feind - Hartmanns Bezeichnung "kleine" (3446)heißt eher "mager,dürr",als ein horizontales Schrumpfen anzudeuten.Die Rezeption aber arbeitet weniger mit aktuellen Wortbedeutungen(vor allen Dingen im Mittelhochdeutschen),als sie sich oft von den klanglichen Spielarten des Wortes anregen läßt. Wie der Mensch in seinem "Erdensäuglingstum" ganz andere Dimensionen annimmt,so verschieben sich auch die der Zeit für ihn. Die absolute Zeit(17 Jahre) wird zu einer dumpf empfundenen Individualszeit,zu einem bloßen Jahreszeitenrhythmus,in den sich das Naturwesen mit der Natur gemeinsam einschwingt und der in seinen einzelnen Elementen nicht mehr nachvollzogen und gespürt wird. Auch hier waltet das Gesetz der Regression,während die Zeit fortschreitet und sich verlängert,erscheint sie dem naturhaft Erlebenden immer kürzer in ihren Spannen und Abläufen. Dieser Prozeß kann aber nur stattfinden,weil mit dem Schwinden,der Herabminderung des Bewußtseins die Inhalte nicht mehr erfahren werden,nicht mehr das Erfülltsein durch Ereignisse, sondern nur noch ein rhythmischer Wechsel. In dieser Zeitproblematik steht der "Erwählte" dem "Zauberberg" am nächsten. Innerhalb dieser nur als Jahreszeitenwechsel empfundenen Zeit wird durch den Erzähler etwas unterschoben,das sich zunächst im Rahmen allgemeiner Naturbeschreibung hält,aber doch von einer grundsätzlichen Bedeutung für den Roman,für das Kapitel ist. Nach der Beschreibung eines Gewitters heißt es:

> "Danach war alles gut,Friede,ebenso hehr und unbegreiflich wie die vorherige Wut,erfüllte das All,und in süßem,oben durchsonntem Regen stand von einer Uferlosigkeit zur anderen in feuchter Schöne der siebenfarbige Regenbogen."(S.24o)

Darin deutet sich eine Erlösung aus der Natur an,wie sie auch durch die Wiederkehr des Schönheitstypus von Frau Baduhenna in der ersten Tochter Gregors symbolisiert wird. Wenn dies Kapitel mit einer solchermaßen durchgezeichneten Regeneration aus der

Natur schließt,so wäre der "Erwählte" von diesem Ergebnis aus eine Art von "umgekehrten Buddenbrooks". Doch dabei bleibt es nicht.

DIE OFFENBARUNG

Mit großer pseudohistorischer Genauigkeit greift die Rezeption hier die wenigen Andeutungen Hartmanns auf,baut die Gregorovius-Lektüre ein,[1] verschiebt alles in die Situation um Gregor VII. und schafft so ein breites Fundament,das die vorhergehende Szene,ihre Vorgänge,das in ihnen Ausgesagte und Verschwiegene neutralisiert in einem ganz neuen Ansatz,der die Leichtigkeit viel früherer Kapitel wiedergefunden hat,für den es keine Erzählwiderstände mehr gibt. Ist bei Hartmann(und auch bei seinem Zeitgenossen Walther) das Politische ein wirkliches Anliegen,das als dringliche Zeitfrage hineingenommen wird wie viele andere Zeitfragen(die Auseinandersetzung Rittertum/Geistlichkeit an erster Stelle und kleinere Fragen wie die des Zinsverbots u.a.), so handelt es sich dagegen in der Rezeption nicht um die Aufnahme drängender Umwelteindrücke,sondern um eine essayistische Historisierung,die eine Dezentralisierung der Problematik bewirkt. Der mehrfach betonte Verfallscharakter Roms(241,25o)deutet darauf hin,daß es sich um eine versunkene,fast vergessene Welt handelt. In dieser verfallenen Welt,in der sich Heidnisches und Christliches seltsam mischen(Probus erwacht von seiner "Vision":"vor der Bank mit den Pansköpfen kniend",247),leben zwei Menschen,die der Offenbarung teilhaftig werden,wer der neue Papst sei ,Sextus Anicius Probus und Liberius; sie scheinen in den Mischcharakter der Stadt Rom wesensmäßig hineinprojiziert zu sein. Probus,schon betagt,über fünfzig(243),ist reich an Gütern wie an öffentlichen Ehren.Einen ganz individuellen Zug stellt seine Liebe zu "Verfall,Zerrüttung und Hinsinken des sehr Großen" dar(das Verfallsmotiv ist eine versteckte große Liebe des Autors selbst,wie die "Buddenbrooks" bezeugen). Bei der Schilderung des Parks,der die Villa Probus umgibt,kommt ein zweites Mal im Roman das Motiv der "Wüstenei" ins Anklingen,ohne jedoch hier einen anderen Hintergrund zu haben als den rein musikalischer Assoziation,die eine Verbindung zu Gregor herstellt,

1)Weigand,a.a.O.weist sämtliche Quellen dieses Kapitels wie des ganzen Romans nach,und es erübrigt sich deshalb,hier näher darauf einzugehen.

ein Erinnerungsmotiv an seine Situation(denn er ist ja noch in der "Wüstenei").Bei diesem romantischen Zug ist Probus dennoch ein "trockener Mann"(247),so nennt ihn auch seine Gemahlin Faltonia Proba,die - geistvoller als er selbst - kühne Theorien des Origenes studiert. Diese trockene und unpoetische Art des Probus bürgt aber gewissermaßen für Wahrscheinlichkeit und Wahrhaftigkeit der Vision,die sonst leicht unter das Urteil der "Ausgeburt eines Nachmittagsschläfchens"(248 und 256) fallen könnte. Seine Vision wird gerade wegen dieser unpoetischen Art durch ein höchst poetisches Rosenwunder gestützt und bereichert. Probus mit seinen kugelrunden,kastanienfarbenen Augen,den Brauenbogen und dem schneeweißen Haar sticht äußerlich wie innerlich ab gegen seinen Freund,den anderen Römer,gegen Liberius,einen "hohen,schönen Mann,ergraut,mit der gewölbten Oberlippe des Römers,sinnenden dunklen Augen,schmerzlich-frommem Munde,Herabhängen des einen Winkels"(251). Diesen Liberius hat - im Gegensatz zu seinem prosaischen Freund - der Geist gezeichnet und berührt mit seiner Melancholie. Hinter der verschiedenen Physiognomie der beiden Römer enthüllt sich bald auch ihr völlig verschiedenes Wesen. Ist der eine von naiver Gläubigkeit,so der andere von kritischem Zögern,das äußert sich in der Prüfung,die ihnen die Begegnung mit Gregor auferlegt.

DER ZWEITE BESUCH

Die Fischersleute,zu denen die beiden Römer nach ihrer Vision gelangen,werden erst jetzt recht geschildert,wie sie erneut am Abend vor ihrer Tür stehen und hinausschauen. Dem frischen und ansehnlichen Büßer Gregor sah der Fischer einst mißtrauisch entgegen(223).In seinen Beschimpfungen kehrte Flanns,Mahautes und Jeschutes Haß gegen das Fremde,Feine wieder,und sein Unterlegenheitsgefühl befreite sich in roher Herabwürdigung Gregors,in dem "du",das Gregor mit einem "ihr" erwiderte. Berechnend aber war er zugleich auf Gottes Segen bedacht,auf den er angewiesen in seinem unstäten Leben,das von den Launen des Meeres abhängig ist. Deshalb gab er seinem Weibe statt,den Bettler zurückzurufen,mürrisch stellte er ihn dann zur Rede,um sich in Grimm,Hohn, Sadismus,Haß hineinzusteigern(232). Später verdrängte er gern die Erinnerung an den Gast(er hat nie mehr die Nähe des Steins mit seinem Boot befahren).Unwirsch,hart,vulgär ist er geblieben

(258),habgierig(261) und biegsam aber da,wo es sich um seinen Vorteil handelt wie bei der Ankunft der vornehmen Fremdlingen. Er ist der Ungläubig-Reuige noch nach dem Wunder des Schlüsselfundes,unverändert hinter seinem grauen Bart,tut den "Glorienschein" inniger Gläubigkeit um das Haupt seiner Frau als ihre "Privatangelegenheit" ab(272). Diese Frau ist sein charakterliches Gegenbild,sie begegnet Gregor vom Anfang an mit Milde und Gastfreiheit,kann sich jedoch nicht ganz von dem Verdacht körperlicher Zuneigung zu Gregor freimachen,findet aber später dafür Absolution. Fromm und vorsichtig ist sie(23o),wohlmeinend und von einem tiefgehenden Instinkt für die Bedeutung Gregors; das zeigen die Fragen,die sie an die beiden Kirchenfürsten stellt,stets im Hinblick auf Gregor. Sie welkt in völliger Einsamkeit an der Seite des barschen Mannes,mit einem Penchant zum Weinen,Tränen in den Augen zu haben(wie Professor Muthesius in der "Betrogenen" S.124:"Tränen,die nichts zu bedeuten hatten"). Diese Tränen rufen stets einen besonderen Eindruck hervor,wenn es um die Frage der Enthüllung des Geheimnisses vor den Fremden geht. Sie ist eine seelenzarte Frau,ihre charakteristische Geste,das Zur-Seite-Neigen des Kopfes (258/9)reiht sie in eine höhere Schicht der Sensibilität ein,verweist sie nahezu auf eine Stufe mit den Auserlesenen des Romans(vgl.Willo/Sibylla - Gregor).
Zwischen diesen vier Menschen,den Fischern und den Römern also spielt die Szene des Schlüsselwunders,mannigfach aufgestuft über die anfängliche Negation eines Steins durch den Fischer zur Fast-Aussage durch die Frau,zum eigentlichen Aufschrei der Entdeckung des Schlüssels führend. Die Heilsgewißheit der Römer drückt sich darin aus,daß sie außer ihren eigenen noch ein drittes lediges Tier für Gregor am Zügel mitführen.

DIE AUFFINDUNG

Dieser Heilsgewißheit steht zunächst retardierend der Aberglaube des Fischers gegenüber(der Fischer schlägt das Motiv des zur ewigen Meerfahrt Verdammten an,er fürchtet die Stätte seiner einstigen "Untat")und der allwissende Erzähler stimmt augenblicksweise in die ungläubigen Bedenken des Fischers ein,um dann das Wunder der Erhaltung(denn ein Wunder bleibt es auch hier, wenngleich anderen Charakters)umso größer erscheinen zu lassen.

Die Bedeutung von Gregors Freiheit,in der die Kette von ihm abfiel und er nicht mehr auf den Fels gebunden ist[1],symbolisiert seinen neuen inneren Zustand,seine Wandlung zur wirklichen Menschenliebe.Freilich handelt es sich auch hier nicht um ein Eingreifen von "Oben",um ein Zeichen göttlicher Gnade,sondern um Erlösung aus der Natur,um Regeneration aus dem Eigenen:

> "'Ich trug es,bis es abfiel von mir dank meiner Verkleinerung.Kein Eisen braucht mich festzuhalten an meiner Buße,ich selbst hielt an ihr fest mit festhaltender Hand.Meiner Sündhaftigkeit war es gegeben, mich in jedem Kampf über das übliche Maß zusammenzunehmen.'"(282)

Noch einmal nämlich klingt Gregors Leitmotiv von der "festhaltenden Hand" an und tritt in Idealkonkurrenz mit dem Schlüsselmotiv,das dadurch eigentlich überflüssig wird. Wenn Gregors "Lösung"durch die eigene aus sich selbst bewirkte Veränderung stattfindet,bedarf es nicht der Motivdoppelung durch die "Lösung"von Außen.Gleichwohl wird das Schlüsselmotiv beibehalten, denn es wird in einer Verschiebung auf neue Weise symbolisch wirksam: Es repräsentiert symbolisch Gregors zukünftiges Papsttum,dessen Insignie der Schlüssel ist (das "Binden und Lösen" spielt für Gregors Papsttum eine ganz besondere Rolle).
Gregor in seiner neuen Gestalt kann den beiden Römern nur als "Creatur" und "Geschöpf" erscheinen,von dem sie nicht glauben, "daß es an der Menschheit teilhat"(278),das deutet seine Naturhaftigkeit an. In der ganzen Auffindungsszene ist von Gregor nur als Neutrum die Rede,er kann die zweifelnden Gesandten jedoch trösten,daß "Erwachsenheit" ihm zurückkehren werde,seine augenblickliche Erscheinungsform nur ein Übergangszustand sei.
Zunächst aber ergreift er vor den Ankömmlingen die Flucht,teils aus Schamhaftigkeit wegen seiner Blöße(vgl.Josephsroman,S.582: "In seinem Geist wohnten die Gedanken 'Entschleierung' und 'Tod' nahe beisammen"),teils um in seiner Buße nicht gestört zu werden.Die Römer,die zunächst an ein "Blendwerk der Hölle"glauben (die Zielrichtung der Ironie ist dabei nicht fixiert,sie mag auf die Gläubigkeit der Kirchenfürsten und ihre Schwäche abzie-

1)Fürstenberg,a.a.O.S.63:"The incident has a symbolic significance:Gregor's chain falls off as his body that is to say his self,shrinks away;he becomes free as soon,as his whole being is filled with love for others".-Boesch,a.a.O.348:"...er muß nicht mehr dem Leben ferngehalten und an den Felsen geschmiedet sein, sondern darf als ein Wiedergeborener und als ein Wissender seiner Mutter erneut begegnen."

len,mag aber auch Gregors augenblicklichen Zustand karikieren), hören jedoch seine "Menschenstimme"(278),hören das Geständnis seines Namens.In einer weiteren Parallele zum Josephsroman gehört es dann zu Gregors ersten Äußerungen,daß er sagt:"Ich habe einst grammaticam,divinitatem und legem studiert."(28o)

> Josephs erste Worte zu den Kaufleuten,die ihn aus der Grube retten,sind:
> "Ich kann Steine lesen und Keile schreiben,sagte Joseph,indem er sich etwas aufrichtete.Danach fiel er wieder beiseite".(Jos.593)

Man sagt nun Gregor,daß Gott ihn zum Papst erwählt habe und daß man gekommen sei,ihn zu holen.Während in der Vorlage Gregor dies nicht glauben will und kann(35o5),ist er in der "Segenszutraulichkeit"der Mannschen Helden hier sogleich bereit,dem Ruf zu folgen,der ihn kaum zu verwundern scheint("Keinen Platz hatte ich einst unter den Menschen.Weist mir Gottes unergründliche Gnade den Platz an über ihnen,so will ich ihn einnehmen voller Dank",S.282).

> "Es gibt Erwählte,welche aus zweifelnder Demut und Selbstverwerfung nie an ihre Erwählung zu glauben vermögen,sie mit Zorn und Zerknirschung von sich weisen und ihren Sinnen nicht trauen,ja sich gewissermaßen sogar in ihrem Unglauben gekränkt fühlen,wenn sie sich trotzdem zuletzt in der Erhöhung sehen.Und es gibt andere,denen in aller Welt nichts selbstverständlicher ist,als ihre Erwähltheit,bewußte Götterlieblinge,welche sich über gar nichts wundern,was ihnen an Erhöhung und Lebenskronen nur immer zufallen mag.Welchem Erwählten-Geschlecht man nun den Vorzug geben möge,dem ungläubig-Heimgesuchten oder dem Präsumtuosen,- Joseph zählte zum zweiten...dritten...das auch noch vorhanden ist:den Heuchlern nämlich vor Gott und den Menschen, die unwürdig tun sogar vor sich selbst,und in deren Munde das Wort 'Gnade'dennoch mehr Hoffahrt birgt als alle Segenszutraulichkeit der Unerstaunten."(Jos.II, 1573-4)

Diese "Segenszutraulichkeit" also hat Gregor sogleich,und sie tritt in ironische Spannung mit der Stelle aus der Offenbarung des Lammes,in der es heißt:

> "Der Erwählte muß auch glauben,so schwer es ihm fallen möge.Denn alle Erwählung ist schwer zu fassen und der Vernunft nicht zugänglich."(245)

Diese Ironie ergibt sich aus dem Widerspiel zwischen Rezeption und Vorlage,Gregor wäre hier gleichsam ein Joseph,gehalten auf die Folie der Hartmannschen Dichtung.

DIE WANDLUNG

Sehr bald regeneriert sich Gregor aus dem geschöpflichen Zustand,dem "Es",zum "Er":"...sondern ein ansehnlicher Mann,seinem Alter nach gegen vierzig,...wohlgebildet am Leibe,mit langem schwarzen Haar...die Annehmlichkeit seiner Züge"(283).Die Wandlung erfolgt,als Gregor nach den 17 Jahren "kindischer Nahrung" wieder die Nahrung der Erwachsenen zu sich nimmt(auch darin liegt eine Anspielung auf das Wiedergeburtsmotiv,Gregor macht gleichsam nochmals die Stadien der Menschwerdung durch): Wein und Weizenbrot."Er aß vom Brote und trank von dem Wein" ist biblische Anspielung,sowohl in wörtlichem Sinne[1] als auch im figurativen[2].

Inhaltlich hält sich die Rezeption hier(abgesehen von kleinen ironischen Erweiterungen,die sich auf die Institution beziehen, ob etwa ein Papst selbst einen Spaten in die Hand nehmen dürfe, ob die Kirchenfürsten,oder gar nur der Fischer...)an die Vorlage.Die Fischersfrau freilich ist anders gezeichnet bereits in den früheren Kapiteln,und daraus folgert die Weiterführung dieser Linie.Gregor verzeiht ihr ihre aus Sünde und Gutherzigkeit gemischten Gefühle für den einstigen Büßer und prägt das für den Roman bestimmende Wort:"Selten hat der ganz unrecht,der das Sündige nachweist im Guten"(285).Dieses Wort nimmt Bezug auf die bereits angedeutete Verquickung der Gegensätze im Denken des 19.Jahrhunderts(Genie und Irrsinn,Sünder und Heiliger) und wird grundsätzlich im Epilog noch einmal aufgenommen.

In seinen monologischen Versen,die Gregor spricht,als er durch ein großes Wunder auch die Tafel nach so langer Zeit noch unter dem längst eingefallenen Schuppen findet,kommt etwas von der Grundidee des Romans zur Sprache. Gregor nennt den Vorgang seiner Buße und Erlösung die "Läuterung in die Geistigkeit"(288), vermeidet ausdrücklich das Wort von der göttlichen Gnade.Wir werden im Schlußkapitel zu untersuchen haben,was es mit der Läuterung in die Geistigkeit auf sich hat.-Der Begriff der "heiligen Alchimie"(288)substituiert den Gnadenbegriff und erinnert an die fast mechanische Abfolge von "Oben und Unten",an die "rollende Sphäre" im Josephsroman.

1)Brot und Wein als Erquickung derer,die"aus dem Krieg kamen", 1.Mos.,14,18,-5.Mos.23,5 und Richt.8,5. 15

2)Brot als Leib und Wein als Blut Christi:hl.Abendmahl,1.Cor. 11,26

EIN SEHR GROSSER PAPST[1)]

Die Rezeption nimmt hier die getragenen Anfangsrhythmen wieder auf,das weitschwingende Glockenläuten,und fügt zu den beiden ersten lateinischen Leitversen einen dritten als Antwort ein: "Benedictus qui venit in nomine Domini".Gregor auf seinem weißen Maultier zieht hier als Papst im Namen Gottes in die Stadt Rom ein,in der Korrespondenz der lateinischen Leitsätze liegt beinahe die ganze Geschichte Gregors eingeschlossen.
Der "sehr große Papst" vollbringt Taten,wie "die Schildereien... sie dem Halbgotte Herkules zuschreiben"(292),er läßt die heidnischen Tempel umweihen,damit das Volk in ihnen anbeten könne wie bisher:"nur jetzt im Geiste der Aufklärung...geheiligt.. durch den Geist...Auf den Geist komme es an,"(295).In dieser Parallelschaltung von Heidnischem und Christlichem,in dieser Ineinanderrückung des Disparaten wiederholt sich ein Erzählvorgang aus dem Kapitel,in dem Probus seine Vision hat(von der er auf der Bank mit den Pansköpfen "erwacht").Aus der Zweischichtigkeit und Inkongruenz zweier Welten,deren eine die der Legende und des mittelalterlichen Romans ist(die christliche) entsteht eine ironische Spannung.Diese Spannung macht die Glaubwürdigkeit der Wunder unsicher,die der Erzähler schildet. Freilich tritt dieser ironische Widerstand immer dann ins Spiel,wenn es sich um in der Vorlage nicht vorgezeichnete "Wunder" geringerer Observanz(für die Erzählung und den Handlungsfortgang)handelt. Der moderne Erzähler fügt neue Wunder ein,um sie durch seine eigene Erzählhaltung gleichsam in der Schwebe zu halten und ihnen jeden autoritativen Anspruch zu nehmen. Wir haben hier nur einige Beispiele genannt,es finden sich aber unzählige im Roman selbst.Das Schlüsselwort der Übereinanderschichtung des Disparaten ist der Begriff "Geist",der das Übergreifende bildet. Der "Geist" macht alles möglich,er schafft Bezüge zwischen scheinbar Bezugslosem,verbindet das durch Abgründe Getrennte. Der "Geist"ist die entscheidende Instanz im "Erwählten",er ist in seinen mannigfachen Erscheinungsformen ein Zentralpunkt des Romans. In dieser Szene jedoch bildet er nur die Brücke zwischen ehemals Heidnischem und nunmehr Christlichem. Die Umweihung findet durch den Geist statt,der Geist,die innere Haltung

1)Mackensen,a.a.O.S.466:"Der Papst Gregor geht,wenn auch in überhöhter Form,den Weg zu Ende,den ihm der väterliche Abtsfreund gewiesen..."

(aber in anderem Sinne innere Haltung als bei Hartmann)ist das Ausschlaggebende.Dieser "Geist"auch mag es machen,daß Gregor so "kirchenklug"(294) ist,was wortmäßig eine Analogiebildung zu "gottesklug"(aus dem Josephsroman) ist,handlungsmäßig aber bedeutet,daß Gregor sich ganz vertraut fühlt in seinem neuen Wirkungsbereich,wie er einst heimisch in seinem Herzogtum war. Wenn Thomas Mann hier Historisches,wie beispielsweise die Reformen Gregors des Großen,einmontiert,so beruht das auf dem Vorgang der Pseudo-Historisierung wie im Josephsroman,dessen Schlußkapiteln die New-Deal-Politik Roosevelts unterlegt ist[1]).Nicht nur ein starker Papst(38o1) mit "festhaltender Hand" ist Gregor, sondern milde und barmherzig gegen die Sünder aus eigener Erfahrung der Sünde[2]) und dem Vorrecht,das er sich durch seine strenge Buße erworben hat.

PENKHART

Wird Sibylla zwar nun der "graue Engel"(299) der Bedürftigen genannt,so ist sie doch immer noch "von fürstlicher,wenn auch verhärmter Schönheit"(3o1),ist sie in ihrer Erscheinung durch "die Jahre weder noch die Todsünden...noch das viele Bücken" in ihrer Gestalt "gebeugt"(3o2):"wie ja der Adel des Leibes sich seltsam gegen die Beugung der Seele durch kristliches Sündenbewußtsein behauptet". Das ist Sibyllas altes Motiv(vgl.184) von dem Widerspruch zwischen "des Leibes Elend und seinem Stolz" (184).Für den Roman bedeutet es ein Gegen-den-Strich-Erzählen vom stolzen Sündertum auf dem stofflichen Fundament einer "Büßerlegende".Sibylla hat eben nicht wie Gregor das Körperliche bis zur Selbstverleugnung und -entstellung abgelegt,sie ist ihrem Besonderheitsbewußtsein und ihrer Betonung des Körperlichen nie ganz entwachsen,läßt die klaffende Diskrepanz zwischen Geist und Natur(Körper)stehen. Eine Parallele zwischen der in ihr geschilderten Eigenart und dem Werk Manns findet sich auch

1)Günther Blöcker,Die neuen Wirklichkeiten,Berlin,1957,vgl.das Thomas Mann-Kapitel.

2)Lesser,a.a.O.S.478:"Als Gregor Papst geworden,ist er ein duldsamer und erbarmungsvoller Papst,ja er hat sogar die verwegene Art - darin an Abraham im Josephsroman und an eine gewisse Äußerung Thomas Manns in den "Betrachtungen eines Unpolitischen" erinnernd,daß katholische Indulgenz eine Form der "Ironie" gegen allzu großen Radikalismus sein könne - 'die Gottheit zur Gnade anzuhalten in Fällen,wo sie schwerlich von sich aus darauf verfallen wäre'..."

hier,eine Parallele,die sogar ausdrücklich den Begriff des Gei=
stes hereinbringt:

> "Der Idealismus läßt außer acht,daß der Geist durchaus nicht nur vom Geistigen angesprochen wird,sondern von der animalischen Schwermut sinnlicher Schönheit auf's tiefste ergriffen werden kann.Sogar der Frivolität hat er schon Huldigungen dargebracht."(Doktor Faustus,655)

Wäre es nicht unzulässig,solche Stellen aus ihrem Zusammenhang in der Dichtung herauszutrennen und sie zu allgemeiner Bedeutsamkeit emporzuheben,so läge die Assoziation nahe,hier anzusetzen,daß sich eben so der "Geist"(des Erzählers etwa)durch die "animalische Schwermut sinnlicher Schönheit" in Sibylla angesprochen fühle und der Geist(des Autors) der Frivolität im "Krull" seine Huldigung darbringe. Hinter der Überbetonung der Instanz des Geistes verbirgt sich gerade eine Kritik am Nur-Geistigen(genannt hier:"Idealismus"),darauf beruht auch die Antitypik zwischen "Geist und Leben"(oder wie immer man es genannt und auf eine Formel gebracht hat),die darauf abzielt,eine Art von Synthese,oder wenigstens Harmonie zwischen den beiden Polen zu schaffen,allerdings kein "Gleichgewicht der Kräfte". Die Waagschale des Geistes gegenüber der der "Natur"(des Körpers,oder wie immer geheißen) überwiegt durchaus,und insofern führt die stark herausmodellierte Wortebene "Geist" nicht irre: aber der Geist in abstracto ist nicht denkbar,er ist hingezogen zum Nicht-nur-Geistigen,ermißt sich erst voll innerhalb der Polarität und lädt sich an ihr auf. Das meint nicht zuletzt die Gegenüberstellung Gregors und Sibyllas,die letztlich eine Kontrastierung des weiblichen und männlichen Prinzips ist.
Unter dieser wortmäßigen Oberschicht verläuft die Handlung nach ihrem alten Schema weiter:Sibylla richtet einen Brief an den Papst und bittet um eine Unterredung. Sie stellt es dabei genauso listig an,wie einst Gregor es anstellte,um den Abt zu einer Unterredung unter vier Augen zu bewegen. Erreichte er es dort mit einem "Pater peccavi",das die Fragen des Abtes provoziert und ein Sprechen ermöglicht,so versucht Sibylla,"den Herrn Papst doch vielleicht neugierig zu machen"(3o5),indem sie ihm mitteilt:"man müsse ein Mann von großer Festigkeit sein,um es auszuhalten und zu glauben,daß Gott es aushalten könne",was sie kundzugeben hat. Und dieses Verhalten kommentiert sie selbst: "Wozu wären wir Frauen,wenn wir nicht etwas Schläue sollten

spielen lassen"(3o5).Diese"Schläue", diese Begabung zur Inszenierung eines Ablaufs so wie man ihn sich wünscht,ist jedoch kein Spezifikum der weiblichen Natur,sondern Sibylla teilt diese Handlungsweise mit Joseph wie mit Gregor und anderen Mannschen Helden. Das Motiv,die Dinge "komödiantischerweise" zu tun, wird hier bereits vorbereitet,um sich in der Szene der Audienz dann voll entwickeln zu können und noch einmal zu einem Höhepunkt zu kommen,indem es sich zugleich leitmotivisch wiederholt (die ganze Szene ist ein "Spiel vor Gott") und in der direkten Aussage andererseits dementiert wird zugunsten eines Programms letzter und restloser Wahrheit bis in tiefste Seelenwinkel.
Das Kapitel hat jedoch seinen Namen nach einer weiteren in den Roman eingeführten Nebenperson,nach Penkhart[1],dem Sohn der Sünderin Gudula und eines Gauklers. Dieser Penkhart ist der einzige männliche Gehilfe im Asyl,er ist ein Künstler(ein Motiv, das mit dem Künstlertum der Erzählers selbst in ironischen Bezug gesetzt wird). Durch Penkhart wird das In-sich-Kreisen des Inzestuösen gebrochen,er wird eine der Töchter Gregors heiraten und so wieder für einen "geraden Erbgang" sorgen.
Wie Gregor einst ein so guter Herzog war,weil er dazu mehr angehalten war als andere Menschen(sein Motiv der "Sammlung" variierend),so muß er auch als Papst nach der Anschauung des Erzählers tugendhafter und vollkommener sein um Sibyllas willen[2]:

> "Man muß es nur nötiger haben als andere,dann macht man sich bei der Menschheit einen Namen."(3o3)

Nicht darum geht es jedoch,daß Gregor sich einen Namen macht, das ist für die Rezeption bereits durch die Pseudo-Historisierung geleistet,auf umschreibende Art deutlich genug gesagt. Das Gregor es "nötiger hat" als andere "um ihretwillen,die er betrog"(3o3),zielt nicht auf das nur vorgeschobene Anliegen des "Namens bei der Menschheit",sondern daran vorbei auf die Problematik der folgenden Auseinandersetzung.Wenn es hier noch heißt

1)Judaslegende,a.a.O.S.139 ff:der Ziehbruder "banghart" und Anspielung auf das mundartliche "Bankert" für uneheliches Kind.
2)Hans Maier,Thomas Mann,Werk und Entwicklung,Berlin,1950,S.309: "Fragt man daher nach Thomas Manns Frauengestalten,so wird beim ersten Überblick bereits offenbar,daß sich in diesem Gesamtwerk natürlich unverwechselbare Mädchen und Frauen zusammengefunden haben,aber gleichsam an der Peripherie der Werke:daß ihnen meist auferlegt wurde,funktionell einer männlichen Zentralgestalt zu dienen,ohne daß sich ihr Schicksal im letzten aus eigener Substanz dargestellt fände."

"um ihretwillen,die er betrog",so greift die Erzählung zurück auf die Bewußtseinsdarstellung in früheren Kapiteln,in denen ein bewußtes Erkennen Gregors und Sibyllas dementiert wurde(oder zumindest nicht dargestellt wurde und also offen blieb). In der "Audienz" gestehen die beiden Menschen einander aber gerade,daß sie instinktiv und in tiefster Seele von Anfang an genau gewußt hätten,wer sie seien.

DIE AUDIENZ

> "Wie dreimal die Büßende das Bekenntnis versucht,wie zweimal die Todesangst,es möchte hier keine Vergebung möglich sein,stärker ist als die Bereitschaft,die greuelvollen Dinge zu berichten und die Verantwortung dafür zu bekennen,wie aber dreimal die formelhafte Antwort geht:'Papst hört',in einer großartigen Monotonie wie von weit jenseits des Lebens,das dritte Mal mit der Vorgabe:'Dies Ohr und dies Herz sind fest'- das gehört,soweit ich es beurteilen kann,zu den stärksten Darstellungen,die das Mysterium der Lossprechung jemals in der Kunst gefunden hat.Wie aber der Freiheit des Hörens keine Grenze gesetzt ist,so erst recht nicht der Vollmacht des heilenden Wortes. 'Ihr seid gewärtig(sagt der Papst),daß ich die Arme hebe und Euch verfluche.Hat Euch nie jemand gesagt,der Gott studiert hatte,daß Er wahre Reue als Buße annimmt für alle Sünden'" 1)

Das Zitat zeigt,in welcher Weise das Kapitel wirken kann,wenn man es ganz vom Wörtlichen her nimmt ohne Ansehen der Zusammenhänge im Roman. Daß freilich der uneingeschränkten Begeisterung (die ihren Impuls im Wesentlichen in der positiven Reaktion auf das Inhaltliche hat) eine ähnliche Blindheit für den tatsächlichen Charakter der Szene zugrunde liegt wie etwa den Deutungen, die sie vom Gehaltlichen(also von der Problematik des Religiösen her)ablehnen,ist evident. Steinbach(um den es sich hier handelt) übersieht von Anfang an das besondere Wesen des Vorgangs,der sich innerhalb eines vorgegebenen(durch die beiden "Spieler" der Szene vorgegebenen)Ritus abwickelt.Die Formelhaftigkeit des dreimaligen:"Der Papst hört" strukturiert den Beichtvorgang,sie faßt in einen neuen Rahmen,was stofflich als bekannt vorausgesetzt werden darf und verlagert dabei den Akzent von der Darstellung des Beichtsinhalts auf die des Beichtvorgangs,um von vornherein zu fixieren,daß es sich hier nicht um Rekapitulation

1)E.Steinbach,Gottes armer Mensch(Die religiöse Frage im dichterischen Werk von Thomas Mann),in:Zs f.Theologie und Kirche,50, 1953 Tübingen,Heft 2,S.2o7 ff

des Geschehenen(in der Beichte),sondern um die Art der Beichte, um die Verhaltensweisen der Beichtenden und ihres Beichtvaters handelt. Der eigentliche Impuls zu dieser Erzählweise liegt in der perspektivischen Verschiebung,die durch Mittel der Formelhaftigkeit erreicht wird. Die Versicherung Gregors:"Dies Ohr und dies Herz sind fest"(313) ist so wenig eine Intensivierung der Aufforderung zur Beichte wie die Frage des Papstes nach dem Wissen Sibyllas um den Satz,"daß Er wahre Reue als Buße annimmt"; beides sind vielmehr Erinnerungsmotive,die der leitmotivischen Verflechtung des Romans dienen. Es geht auch dem Papst nicht darum,das erneut zu hören,was er längst weiß(denn er hat Sibylla auf den ersten Blick erkannt),sondern er will sie prüfen,wie sie alles darstellt. Das Erkennen wird vom Erzähler allerdings nur angedeutet in einer Sprache der Gebärden,die viel stärker ist als die der Worte selbst("die dunklen Augen aber erschimmerten, wie sie der Büßerin entgegenschauten,in Tränen...",3o9; "mit einer Bewegung,zu rasch fast für seine Würde,hob er sie auf...", 309;"sie vergaß zu blinzeln bei ihrem Schauen,vergaß den Lidschlag.. Sie schloß denn auch lieber die Augen...",3o9).
In welcher Weise sich nun von hinten her ein Erkennen der beiden Menschen von Anfang an ergibt,das mögen einige Reflexionen aus dem Josephsroman verdeutlichen:

> "...seine Gedanken...in großer Hast zurückgeflattert über eine Vergangenheit hin,in der dies alles,verborgen seiner Vertrauensseligkeit und doch auch wieder ihr halb und frech bewußt,sich vorbereitet hatte... Voraussetzung... an die er geglaubt und doch auch wieder nicht ganz wirklich geglaubt..."(Jos.574)

> "Aber während er es im Geiste tat,gestand er sich zugleich die Sinnlosigkeit und sonderbare Heuchelei dieser Gebärde ein;denn es war ja klar,daß er dies immer gewußt und dennoch so gehandelt hatte. Staunend blickte er in das Rätsel selbstverderberischen Übermuts..." (Jos.579)

Joseph und Gregor handeln auf Grund von Voraussetzungen(Sibylla ist hier nur ein Spiegel Gregors),an die sie "glauben und doch wieder nicht ganz glauben.";sie fordern das Schicksal heraus in "selbstverderberischem Übermut",deshalb sind sie in jeder Situation gefaßt,weil "das Erstaunlichste sie nicht mehr erstaunt"(317 Sibylla zu Gregor),weil sie auf Grund des Zwiespalts zwischen Wissenwollen und Wissen stets alle Abläufe in die Berechenbarkeit durch den menschlichen Geist rücken. Hatte Gregor

geheuchelt bis zum Aufbruch zur Buße,so hat dieses Heucheln und Sich-selbst-ein-Schauspiel-Geben,"komödiantischerweise erstaunt sein" hier ein Ende,bricht tatsächlich eine neue Lebensphase an, in der dieser Abfolge von Herausforderung und komödiantischem Erschrecken über zutiefst gewußte Konsequenzen abgesagt wird.So erklärt sich bruchlos Gregors(und Josephs) "Segenszutraulichkeit",weil das Wissen um das Schicksal das gleiche bleibt,die Stellungnahme zu ihm sich aber nicht mehr maskiert,sondern das Gewußte akzeptiert,wenn es eintrifft(worauf sowohl Gregor als auch Joseph in der Grube gewartet haben).

Allerdings ist der Gegensatz zur Vorlage nicht einfach dahin zu fixieren,daß bei Hartmann ein nur andeutungshaft dargestelltes, bei Mann aber ein bewußtes und deutlich als solches ausgewiesenes Erkennen stattfindet. Ist die Frage des Erkennens bereits in der Vorlage schon höchst nuancenreich(allerdings treffen diese Nuancen nur Sibylla,nicht Gregor,der nach Hartmanns Konzeption seine Mutter nicht erkennt,auch nicht instinktiv - und über den die Vorlage jede Aussage oder Anspielung vermeidet),so werden die Nuancen in der Rezeption noch weiter nuanciert. Thomas Mann macht bereits im Josephsroman den Unterschied zwischen "Erkennen und Merken,daß man erkennt"(1591):

> "Mai-Sachme hatte in seiner Ruhe wohl recht gehabt,zu sagen,zwischen Erkennen und Merken,daß man erkennt, liege noch mancher Schritt.Man kommt nicht mit einem Bruderblut in Berührung,ohne es zu erkennen,besonders, wenn man es einst vergossen hat. Aber ein anderes ist es,sich's einzugestehen.Wenn einer behauptete,die Söhne hätten zu dieser Stunde in dem Markthalter bereits den Bruder erkannt,so drückte er sich sehr linkisch aus und begegnete mit Recht dem entschiedensten Widerspruch;denn woher dann auch ihr maßloses Erstaunen,als er sich ihnen zu erkennen gab?..."(Jos.1618)

Deshalb ist die Wortschicht für das von hinten aufgerollte Motiv des Erkennens zwischen Mutter und Sohn auch so geartet,daß sie alles Ausdrückliche vermeidet und in Bereichen verbleibt, die gemeinhin als das "Unterbewußte" bezeichnet werden("tief unten aber,wo still die Wahrheit wohne,da habe es gar keine Täuschung gegeben...","unwissentlich-wissend", "Hinterhalt und Fickfackerei der Seele", "wo die Seele keine Faxen macht",313ff). Dieses Unterbewußte wird aber viel gewichtiger gezeichnet als das eigentliche Bewußtsein("obenauf stellte die Seele sich an", "ihre Seele sich bei der Entdeckung nur angestellt habe", "ko-

mödiantischerweise erschrecken"),das als das Terrain des Komödiespielens begriffen wird,als die mannigfache Vermaskierung des Menschen. Der Mensch wird nur wirklich greifbar in seinem Unterbewußtsein,das mit dem Begriff der Wahrheit verknüpft wird (eine der wenigen Stellen im Roman,die diesen Begriff kennt). Das Wort "erkennen" selbst wird erst angewendet auf die Szene der Audienz,in der sich Mutter und Sohn "auf den ersten Blick" erkennen und erkennen dürfen.Die eigentliche Einstufung der ersten Begegnung bleibt auf diese Weise schwebend,unfixiert,sie wird von der Sprachanwendung her deutlich von der zweiten Begegnung,die von Anfang an eine bewußte ist(bei der gleichwohl das "Spiel vor Gott" in einer Oberschicht nebenherläuft) und als solche im ausdrücklichen Wort abgehoben wird,unterschieden. Aus den Gebärden des Erkennens entwickelt sich erst langsam über das Leitmotiv und die Anspielung im Dialog das eigentliche Erkennen im Wort und das Sich-zu-Erkennen-Geben.(Ähnlich ist es im Josephsroman in der Szene zwischen Joseph und seiner Familie in Ägypten):

> "Du Ewiger,wie alt sie geworden waren!Es war ergreifend-wie eben das Leben ergreifend ist... Das Herz voll Lachen und Weinen und Bangigkeit,sah er sie an und kannte sie alle wieder durch ihre Bärte hindurch" ...(Jos.1600)
>
> "Die alte Frau!..."(Greg.309)

In dem Erschauen des Alters haben sich die Maße der Verzauberung durch die erste Begegnung zwischen Gregor und Sibylla wieder reguliert,das Verhältnis zwischen den beiden Menschen ist entdämonisiert,vermenschlicht(im Joseph wird die Begegnung und ihre ergreifende Erfahrung eingereiht in allgemeine Lebenszusammenhänge "wie eben das Leben ergreifend ist" und dadurch unter den Maßstab des "Normalen", "Gebräulichen" eingeordnet). Sie wollen einander jedoch nicht Mutter und Sohn sein (bei der Frage nach dem eigentlichen Verhältnis,in dem sie nun zueinander stehen,da ihre weltliche Ehe noch nicht gelöst ist),denn auch das dürfen sie der Ordnung nach eigentlich nicht,sondern "Bruder und Schwester"(317) nach Gregors Rat. Damit aber mündet die Geschichte wieder ein in eine einst verworfene Tradition, für die das Beispiel Benedikts und Scholastikas stand. Sibylla und Gregor können einander erst nun Geschwister sein,da sie durch die Sünde hindurchgegangen sind und die Sünde überwunden haben,

während der Erzähler die Nur-Heiligkeit des anderen Geschwisterpaares als für die Darstellung unergiebig abgelehnt hatte. Dieser Umweg aber wie der ganze Lebens-und Schicksalsweg der Personen des Romans sind "Spiel vor Gott", "Inszenierung", "Fest des Erzählens",wie diese Personen ständig sich selber spielen,so spielt die Erzählung sie,so ist die ganze Rezeption ein solches Fest der Erzählung. Eine solche Doppelschichtigkeit besteht auch wieder schon im Josephsroman:

> "Denn die Begegnung von Tat und Ergebnis ist ein Fest sondergleichen,das gefeiert und ausgeschmückt sein will mit allerlei Zierat und heiligem Schabernack,damit die Welt unter Tränen zu lachen habe länger als fünftausend Jahre lang!"(Jos.1594)

Die "Begegnung von Tat und Ergebnis" aber ist es,die sowohl den einen als auch den anderen Roman Manns prägt,sie ist dies Zusammenspiel von Mensch und Gott,zwischen "Gottesklugheit" und Gnade,die sich aus ihr ergibt("Ergebnis"),in der der Mensch zum eigentlichen Initiator wird und Gott ihm antwortet . Die Handlung nimmt einen Charakter des Schematismus an,dem der Mensch unterworfen ist,indem er sich oder ein mythisches Vorbild lebt. Die Buße freilich und Josephs Zeit in der Grube verlieren dadurch an Härte,daß ihr gutes Ende in den Bereich des vom Menschen her Berechenbaren,des Absehbaren und Unendgültigen gerückt wird,so daß die "Prüfung gleichsam nur ein Scherz" ist (273),wobei allerdings die Oberschicht einer fast frivolen Sprachleichtigkeit zu einer mitschwingenden Bedeutungsunterschicht im Widerspiel steht(wie Bewußtsein und Unterbewußtsein im Menschen). Auch hier ist es gefährlich leichtsinnig,das Wort beim Wort zu nehmen. Denn auch der Schematismus,das Feiern des Mythos ist letztlich eine Vereinfachung und eine ironische Mystifizierung zugleich für das,was unsagbar bleibt,in keine Schemata hineinpaßt. Dafür bürgt das Wort "Spiel", "Feier oder Fest des Erzählens"; denn im Spiel gibt es Regeln,an die man sich hält,in der Feier bestimmte Zeremonien,die zwar festliegen,aber doch nicht über tiefgründende Symbolgehalte und Erlebnisursachen hinweggehen.

Die Umprägung des Hartmannschen Romans beruht nicht so sehr auf der Einführung des Spielerischen,Ironischen,hinter der sich Manches verbirgt und nur unter neuer Maske doch das Alte zu bleiben sucht in einer Zeit,in der man das Alte auf neue Weise sa-

gen zu müssen glaubt,sondern in der Motivierung nämlich Verdammung und Erlösung aus der Natur,aus dem Geschöpflichen,dem Kreatürlichen,in die auch dies Kapitel ausmündet:

> "Die anderen blieben ein wenig noch hier,am längsten die Kinder Penkharts und der Humilitas,fröhliche Leute,die vorwärts gezeugt waren in rechter Richtung und so auch lebten. Wie lange aber,so gilbten auch sie, wie das Laub eines Sommers,und düngten den Boden,darauf neue Sterbliche wandelten,grünten und gilbten. Die Welt ist endlich und ewig nur Gottes Ruhm."(319)

Die Kette der sündigen Verstrickungen ist weiter geflochten als bei Hartmann,sie hätte,wenn man konstruieren will,sich noch weiter ins Unübersichtliche erstrecken können,weiter als die Rezeption selbst es für möglich und haltbar erachtet. In dieser Erwägung nämlich macht sie mit zwei selbstkritischen Maximen Halt:

> "Alles hat seine Grenzen. Die Welt ist endlich" und: "Die Welt ist endlich und ewig nur Gottes Ruhm".

Obgleich es als ironischer Zug angesprochen werden kann, daß gerade die Rezeption,die die Verstrickung weiter ausgesponnen hat, solche Aussagen macht,da sie weder zum einen noch zum anderen durch die Vorlage angehalten war; aber in diesen Maximen funktioniert auch der Stilbruch des permanenten Stilbruchs noch einmal auf andere Weise als in den Kapiteln mit dramatisierten Szenen zwischenmenschlicher Konflikte. Wir sind gezwungen,hier aufzuhorchen; denn Gottes Unendlichkeit und sein Ruhm scheint - im Gegensatz zur Endlichkeit und Hinfälligkeit weltlicher Verstrickungen - nicht angetastet.

> "Dieses Wort eines großen Papstes angesichts der Blutschande seiner Eltern und angesichts seiner eigenen Ehe und Zeugung mit der Mutter wird den natürlichen Feinden Thomas Manns Anlaß sein,auf den frivolen Zynismus dieses Schriftstellers hinzuweisen. Sie übersehen die prachtvolle Seinsgerechtigkeit der Worte...Wir wissen seit Kierkegaard,daß die Ironie das Konfinium zwischen dem Aesthetischen und dem Ethischen bewohnt,während der Humor im Konfinium zwischen dem Ethischen und dem Religiösen beheimatet ist. Ich meine nun,jene Worte des Papstes sind einige der wenigen,mit denen Thomas Mann als ihr Autor in das Konfinium des Humors zwischen dem Ethischen und dem Religiösen einzieht. Das Religiöse... suspendiert das Ethische...Gregor,der Papst,verabschiedet das Böse, die Sünde der Verwicklung. Er hebt es in seiner Seinsgerechtigkeit,die doch für ihn göttlichen Ursprungs ist,auf." 1)

1)Max Bense,Rationalismus und Sensibilität. Präsentationen, Baden-Baden,1956

DER EPILOG

Er ist in der Rezeption schon kein eigenständiger Teil mehr, sondern nur noch ein Absatz des Schlußkapitels,ein unscheinbarer Nachsatz,wie es scheint wörtlich an Hartmann orientiert,in Wirklichkeit aber grundsätzlich von ihm abweichend. Wenn wir von der Thematik des Erzählers absehen,die hier nicht interessiert,so bleibt ein letztes Problem,das er beleuchtet,das der Sünde,der Gnade,des Sünders und der Erwählung:[1)]

> "Aber klug ist es freilich,im Sünder den Erwählten zu ahnen,und klug ist es auch für den Sünder selbst. Denn würdigen mag ihn die Ahnung seiner Erwähltheit und ihm die Sündhaftigkeit fruchtbar machen, so daß sie ihn zu hohen Flügen trägt."(320)

Das Wort von der "Klugheit" kommt auf den Begriff der "Gottesklugheit" hin,die hier in einem doppelten Sinn sowohl von den Personen der Handlung(von den "Erwählten" wie Joseph und Gregor) als auch vom Leser gefordert wird. Was "Gottesklugheit" für Joseph und Gregor meint,wurde bereits erläutert; für den Leser dann heißt sie das Mitdenken im Roman(in den Romanen) Manns dargelegten Schicksalsauffassung. In der Gottesklugheit leben, seine eigene "Erwählung" ahnen und darauf hin sein Handeln ausrichten,heißt in ständiger Spannung leben,in äußerster Konzenzentration,in der selbst die Sündhaftigkeit als conditio sine qua non "fruchtbar" wird und den Menschen "zu hohen Flügen trägt". Gregors Leitmotiv der Sammlung,der "festhaltenden Hand"

1)In der "Entstehung des Dr.Faustus"(a.a.O.S.13o)heißt es:"Extreme Sündhaftigkeit,extreme Buße,nur diese Abfolge schafft Heiligkeit."In der Zauberbergvorrede,a.a.O.XXV sagt der Autor:daß "Kenntnis der Sünde eine Vorbedingung der Erlösung"ist.Diesen Gedanken hat Thomas Mann Handlung und Geschehen werden lassen in seinem Gregoriusroman.Die Sekundärliteratur äußert sich dazu in verschiedenster Weise:Montesi(a.a.O)nennt diese freilich überspitzt formulierte Anschauung Manns eine "falsche Sündenmystik"; Schwarz(a.a.O.)dagegen wertet sie als "hohe Christlichkeit":"Das Menschengeschöpf noch in seiner Verderbtheit zu lieben,setzt hohen Grad von menschlicher Einsicht und religiöser Tiefe voraus." Andere resümieren nur:Hatfield,a.a.O.S.14o(und nach ihm Fürstenberg,a.a.O.S.58)spricht von "curse and blessing" als einem "double aspect";Kahler,a.a.O.:"wie sollte denn der Heilige sein Wissen um die Menschennatur gewinnen...sich bewähren können,wäre es nicht am Übermaß der Sünde",Kahler,in:Die Säkularisierung,a.a.O.: "Jene Parodie der Gnade,daß nur aus äußerster Heillosigkeit das Heil erspieße";-Jolles,a.a.O.S.55 sagt:"Vielleicht stehen gerade solche Heilige dem gewöhnlichen Sterblichen am nächsten".Berührt wird das Thema ferner von F.Kraus,Thomas Manns Erwählter,in:Dt. Zeitung und Wirtschaftszeitung,7.Jgg,1951,Nr.38,S.15;-Kurt Ihlenfeld,Poeten und Propheten,Witten 1951,S.147 unter Hinweis dort auch auf Graham Greene's"The Power and the Glory"1-Erlacher,a.a.O.S.23-4.

läßt den Epilog ausklingen,die Verschiebung noch einmal akzentuierend,daß hier der Mensch nicht um Gottes,sondern um des Menschen willen seine Energie einsetzt,um zu äußerster und konzentriertester Vollkommenheit zu gelangen. Das Leben spielt nicht eigentlich auf zwei Ebenen,sondern nur auf der einen irdischen,deren zentrales Interesse nun einmal der Mensch ist.

> "...das Menschenwesen,dessen Vergangenheit in Rede und Frage steht:dies Rätselwesen,das unser eigenes natürlich-lusthaftes und übernatürlich-elendes Dasein in sich schließt und dessen Geheimnis sehr begreiflicherweise das A und O all unseres Redens und Fragens bildet..."(Jos.,I,9)

Es ist die moderne Version des Goethewortes,daß die wichtigste Angelegenheit des Menschen der Mensch sein. Dieser Mythos vom Menschen,den Mann in allen seinen Dichtungen schafft und in fast allen seinen Dichtungen unter Verhüllungen und zeitlicher Entrückung,hat die Funktion,an einer "relativ späten,neuzeitlichen und im Verhältnis zur Unendlichkeit uns nahen und vertraut anmutenden menschlichen Erscheinung" gleichsam "vorbeizufahren", um dahinter zu erforschen,was der Mensch sei.
Wir haben den Kreis der Menschenbilder in der Interpretation umschritten und ausgemessen: welch eine Fülle von verschiedenen, individuellen Gestalten ist unter der Hand des Romanciers aus dem "Material" der Vorlage herausgewachsen.

> "In der Ersinnung solcher Menschenbilder liegen die Kerne beschlossen,die aus der Legende den Roman werden lassen,denn ein Roman ist dieses Werk trotz seines Hineinragens von mythischen Zügen,die das Gerippe der Legendenfabel sind." 1)

Es ist sicher legitim,in der "Ersinnung solcher Menschenbilder" ein gattungsbestimmendes Element zu sehen,der Gattung nach aber unterscheiden sich Hartmann und Mann nicht,wie wir fixiert haben für unsere Untersuchung. Daher würden wir den Gegensatz dahin verschieben,hier einen Schritt vom Versroman zum modernen Roman zu sehen. Mit dieser Akzentverlagerung des modernen Romans auf das Bild des Menschen verschiebt sich zugleich die Gesamtperspektive des Romans von Gregorius auf dem Stein. War bei Hartmann der Mensch in sein Schicksal hineingestellt,bei aller christlichen Handlungs-und Entscheidungsfreiheit ein Geschöpf

1)C.G.Jung,Der göttliche Schelm,a.a.O.S.18o:"..hermetische Spannweite vom Phallischen bis zum Seelengeleitertum",-Zitat oben: Boesch,a.a.O.S.348,-P.Szondi,a.a.O.:"...was von den 'Buddenbrooks' bis zur 'Betrogenen' alle Werke...lehren...ein Interesse für den Menschen schlechthin verbirgt."

Gottes,einer göttlichen Ordnung(wenn auch keiner autoritär-kirchlichen Bindung mehr),so ist in der Rezeption das Schicksal in den Menschen hineinprojiziert,es spielt sich in ihm ab, er spielt es in einem inneren Dialog zwischen "Gottesklugheit, Segenszutraulichkeit" und Gnade,die reflexiven Charakters ist, sich und Gott vor. Die Freiheit verliert den Charakter eigentlicher Verantwortlichkeit,sie ist mehr oder minder nur noch der Grad spielerischer Variation in einem nahezu festgelegten Schema[1)]. Der Schauplatz der "großen Komödie" aber ist der Mensch selbst. Seine Bühne,die Welt, wird mehr oder weniger als Kulisse empfunden,der große Zuschauer "in oberen Rängen" ist Gott,die Choreographie auf dieser Bühne aber nennt der Dichter "mythisches Klischee".

---

1)E.Heller,a.a.O.S.225:"Dem Typischen die Züge des Individuellen aufzuprägen,dem Fatalen die Freiheit zu schenken,und ein Leben, das in zyklischer Wiederholung abläuft,mit dem Glauben an Sinn, Richtung und Ziel zu versöhnen,das war Thomas Manns beharrliches Problem,seit er erkannte,daß die Methode des Leitmotivs, die es ihm von Anfang an angetan hatte,mehr war als eine Schreibtechnik,nämlich der Ausdruck eines metaphysischen Glaubens,dem er zuneigte."

V.DIE ERZÄHLHALTUNG BEI THOMAS MANN

a)DIE ROLLENHAFTIGKEIT DER ERZÄHLERFIGUR (CLEMENS)

> "Zu welchem Zeitpunkt ich den Beschluß faßte,das Medium des 'Freundes' zwischen mich und den Gegenstand zu schalten,also das Leben Adrian Leverkühns nicht selbst zu erzählen,sondern es erzählen zu lassen, folglich keinen Roman,sondern eine Biographie mit allen Charakteristiken einer solchen zu schreibem,geht aus den Aufzeichnungen von damals nicht hervor. ...und überdies war die Maßnahme bitter notwendig,um eine gewisse Durchheiterung des düsteren Stoffes zu erzielen und mir selbst,wie dem Leser,seine Schrecknisse erträglich zu machen. Das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen,eine humanistisch fromme und schlichte,liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen,war an sich eine komische Idee,entlastend gewissermaßen,denn es erlaubte mir,die Erregung durch alles Direkte,Persönliche,Bekenntnishafte,das der unheimlichen Konzeption zugrunde lag,ins Indirekte zu schieben und sie in Verwirrung,dem Händezittern jener bangen Seele travestierend sich malen zu lassen. Was ich durch die Einschaltung des Narrators gewann,war aber vor allem die Möglichkeit,die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse,welche den Schreibenden erschüttern,polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet." 1)

Indem sich die Rezeption an die überkommene Dreigliederung,Prolog,Hauptstück und Epilog hält,öffnet sie sich auf eine ausdrückliche Weise der Notwendigkeit,ein Verhältnis zwischen Erzähltem und Erzähler herzustellen. Denn diese Struktur enthält die latente Aussage,daß es sich hier um Erzähltes handelt. Nicht nur in dieser sozusagen obersten Aufgliederungsschicht macht sich das Erzählte als Erzähltes erkennbar,sondern der ganze Roman ist ein Mosaik,das Stückchen an Stückchen setzt,das immer wieder die Ansatzflächen dem Auge des Betrachters freigibt. Nicht nur von einem Von-Kapitel-zu-Kapitel-Erzählen muß hier die Rede sein,sondern geradezu von einem Von-Absatz-zu-Absatz-Erzählen. Jeder größere Absatz im reinen Erzählfluß (aus dem wir die Dialoge einmal als Sonderformen herausnehmen in ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten) kennzeichnet sich ganz offensichtlich und ausdrücklich als Station im Erzählhergang,gibt sich nicht nur als Zäsur,Absatz oder Geschehenseinschnitt aus, sondern fixiert gleichzeitig den Hinweis auf eine hinter dem Erzählten stehende Instanz,die diese Organisation des Erzählten

1)Th.Mann,Die Entstehung des Dr.Faustus,a.a.O.S.32

vornimmt,die während des Erzählens organisiert und durch das Organisieren den Vorgang des Erzählens als solchen in Erinnerung bringt.

> "So geschah es auch..","Oft nämlich,wenn sie so saßen..", "Und dann setzte er sich zu ihr..","So ungefähr Herr Grimald", "Da aber der Willigis nun..", "Jung Willigis aber hatte..", "Dies sagten sie aber..", "Als er so die Herren..", "Und er sagte ihm alles..", "Nachdem H.G.dies gesprochen..", "Auf einmal setzte da..", "Da sprang der Junker..", "Als nun aber einige Monate..", "Und er weinte aufs neue..", "Und damit warfen sich beide..", "Vorher,versteht sich..", "Nun war es..", "Die Stunde kam..", "Also begann..", "Seine Gedanken waren die fol enden.." u.a.

Die Bewegung dieser Kapitel-oder Absatzeinschnitte zielt nach zwei Richtungen hin,einmal rekapituliert sie Vergangenes("So geschah es auch.."),zum anderen aber schneidet sie Vergangenes ab,um mit einem Sprung in das Zukünftige,Folgende zu gelangen ("Da sprang der Junker..", "Also begann.."). Wenn die Einschnitte also Abgründe aufreißen,so haben sie andererseits zugleich versöhnende und überbrückende Funktion,da sie sowohl durch eine in sich selbst gebrochene Kontinuierlichkeit(einer Kontinuierlichkeit der Inkontinuierlichkeit) eine einheitliche Sprachtotalität schaffen,als auch hinter dieser Sprachtotalität die permanente Gegenwärtigkeit eines Erzählers spüren lassen.[1)]
Nicht allein durch die Titel der einzelnen Kapitel,die schon eine gewisse suggestive Beeinflussung und Ausrichtung des Publikums intendieren,nicht durch eine immanente Akzentuierung des Erzählten durch einen Erzähler macht sich dieser bemerkbar,sondern durch ein weitläufiges und kontinuierliches Geflecht rhythmischer,nicht-nur-rhythmischer,kommentierender,rück-und vorweisender Bezüge,Einwürfe und Aufgliederungen. So,wie an jedem Kapitelanfang fast der Erzähler steht,ichsagend und sich als dieses Ich autoritativ ausgebend,wie dieses Ich die vorausgehenden Kapitelschlüsse aufgreift,mit ihnen manipuliert,sie variiert, beantwortet,ignoriert,so bewegt sich dieses gleiche fiktive Ich von Erzählabschnitt zu Erzählabschnitt im Kleinen fort und be-

1)Louis Erlacher hat in seiner Dissertation "Untersuchungen zur Romantechnik t.Ms.",Basel 1932 acht verschiedene Typen des Ka-Kapiteleinsatzes herausgearbeitet,den orientierenden,fortschreitenden,rekapitulierenden,vorbereitenden,dialogischen,brieflichen,schildernden und subjektiven Einsatz,ohne sich aber weiter mit den Konsequenzen dieses Materials für die Sprachstruktur oder die Erzählhaltung auseinanderzusetzen.

gründet eine Erzähltotalität,die in ihren Einzelfäden durch eine einzige Hand läuft,von ihr dirigiert,regiert und überwacht wird. Diese kontinuierliche Rückläufigkeit alles Erzählten auf die dahinterstehende Instanz schafft eine Art von logischer Struktur,chronologischer Rhythmisierung und kontinuierlich fortschreitender Architektur des Ganzen.Sie manifestiert sich oft nur in Einzelpartikelchen,Ausrufen,elliptischen Stilfiguren, Sprachelementen,in ihrer Vollendung jedoch ist sie Leseranruf, rhetorische Frage,rhetorische Aussage,aphoristischer Kommentar, elliptisch verkürztes und verdichtetes Résumé,schließlich nicht zuletzt Standort schaffendes Verweilen des Erzählers.

> Um einen Atmosphäre konstituierenden Einwurf handelt es sich beispielsweise auf S.19 des Romans:"bien soi venu,beau Sire!" Damit ist der Hofton angeschlagen, nicht jedoch aus dem Munde eines Sprechers,noch aus einem inneren Monolog,soweit man hier nicht von einem monologue intérieur des Erzählers selbst sprechen wollte. Die höfische Grußformel setzt sich bloß auf drucktechnische Weise vom Erzählfluß ab(in Gedankenstriche eingeschlossen),nicht auf rollenhaft-charakteristische (Anführungsstriche,Zitatkennzeichnung) und wird so organisches Element des Sprachganzen.

Schon im Einsatz des Erzählens kristallisiert sich von vornherein eine Schichtung des Sprachmaterials heraus,die atmosphärisch andeuten will,daß keine Rezeption einer einsträngigen Zeitrichtung vorliegt,sondern,wie sich bald bis ins Leitmotivische hinein verfolgen läßt,eine Doppel-und Mehrbödigkeit der Erzählrealität. "Supra urbem", heißt es und gleich darauf: "über der ganzen Stadt" - damit kündigt sich eine zunächst an die Glosse oder Interlinearversion erinnernde Stilform an,die beispielsweise der Trivial- oder Erbauungsroman zu seiner eigentlichen Domäne gemacht hat,wenn er jeweils neben das Fremdwort ein deutsches Äquivalent,neben den Vorgang seine Explikation, neben die Handlung ihren Kommentar setzt. Im "Erwählten" handelt es sich - woher auch immer diese Stilfigur aufgegriffen sei - nur um rein sprachliche Entsprechungen,die auf zwei Ebenen parallel fungieren,anfangs im Sinne einer genannten Tradition der Glossierung(die auch Hartmann stellenweise kennt),nicht ohne gleichzeitig rhythmischen Gesetzmäßigkeiten zu gehorchen und sich gar aus ihnen erklärlich zu machen. Aber sie weisen dann in dieser ständigen Selbstkommentierung über sich hinaus auf eine tiefer geschichtete Aufgliederung in verschiedene

Sprachebenen,Sprachebenen,wie sie etwa einem mittelalterlichen Mönch zugehören könnten,wenn er eine Geschichte erzählt,Sprachebenen dann,die jedem Chronikstil,jedem historisierenden Bereich entwachsen und damit dem fiktiven Felde entgegenwirken,sich gegenseitig ausbalancieren,wie sie es auf rhythmischem Sektor tun.

S.9 supra urbem - über der ganzen Stadt
S.11 hic et ubique - Hier und Dort
S.2o Agraß,womit ich Obstsauce meine
Lautertrank,will sagen Klaret
S.107 Divinitas,das ist die Wissenschaft von der Gottheit
de legibus,eine Wissenschaft,die vom Gesetz handelt

Die letzten beiden Beispiele sind zu vergleichen mit Hartmann 1188: dîvînitas - diu kunst ist von der goteheit
1196: lêgiste: diu kunst spricht von der ê.

Das lateinische Element nimmt jeweils Bezug auf einen mittelalterlichen Erzähler,hat jedoch nur hinweishafte Funktion,da es nicht durchgehalten ist,weder im Sinne einer gesetzmäßigen Abfolge Latein - Deutsch ("Lautertrank,will sagen Klaret" bricht mit der Bedeutung des Erklärens,in der sich diese Abfolge legitimiert),noch als gleichwertige Balance für das Hochdeutsche. Ähnlich umrissen und undurchgeführt bleiben Ansätze zum Chronikstil,wie wir ihn etwa aus einer Historisierung wie Meinholds "Bernsteinhexe" kennen,(in der die Perfektion einer Historisierung polemisches Programm gegen die pharisäisch behauptete Urteilssicherheit der Kunstkenner und Literaturwissenschaftler war),wie er sich hier aber höchstens andeutungsweise realisiert,bezogen auf eine bestimmte Fiktion,mit der jedoch nur gespielt wird.

Fehlende Endungs-e,nachgestelltes Adjektiv,altmodische Grammatik,Inversion,antiquierte Stilfiguren, Begriffsambiguitäten von der modernen Perspektive aus, andererseits antiquierende Schluß-e und Landschaftsbeschreibung im Stil der alten Kosmogonie bilden das Gesicht dieser Chroniksprachschicht.
(S.19,2o,21,23,26,27,70,79 u.a.)

Seit dem Frührealismus ist diese Sprachimitation eine überwundene Auffassung.Bei Thomas Mann ist sie bereits ironisches Stilmittel. Statt ihrer Holzschnitthaftigkeit,die sie gewöhnlich charakterisiert,ist sie durch die Konfrontation mit einer raffiniert psychologischen Sprache(Hypotaxen,Parataxen)gebrochen und vom Bedeutungshaften aufgespalten.Trotzdem hat das Anti-

quierte keinen bloßen Zitatwert,kennzeichnet sich auch nie als Zitat,sondern bringt jenen organischen Wechsel zwischen einer eigenen(der Rezeption eigenen) und einer Chroniksprache(wenn diese Trennung im Wort zu fassen möglich ist.hervor,trägt bei zu einem permanenten Schwebezustand. Symbolisch stehen die Partikel des Chronikstils neben denen einer lateinischen Sprachunterschicht für die Ausdrucksform des Clemens ordinis Divi Benedicti(dessen Selbstidentifikation ein viel späterer und aus ersten Sprachanalysen nicht hervorgehender Schritt ist).Neben dem lateinisch-deutschen und hochdeutsch-chronikhaften Konfrontationsstil tritt gleich noch ein anderes Moment in den ersten Sprachklängen hervor: der Stabreim,zunächst ebenfalls von rhythmisch-balancierender Bedeutung der sehr bald im Laufe der Erzählung die Funktion für die verschiedensten und gegensätzlichsten Kategorien übernimmt(für Pathos und Antipathos in gleichem Maße).Diese Montage der drei zunächst angedeuteten Mittel der Historisierung gehört zu einem ironischen Gesamtprogramm,das gegen jede Historisierung im eigentlichen Sinne gerichtet ist. Hinter diesen rein sprachlichen Schichten und rhetorischen Fragen wird der Kern,die Selbstausweisung des Clemens transparent. Die sich bislang als reine Fiktion ausgebende Erzählung wird bald zum ersten Mal als autonomes Gebilde fragwürdig gemacht durch die Stilfigur rhetorischer Reflektionen. Ist der Erzähler bis zu diesem Punkt nur aus erst im späteren Zusammenhang sich wirklich öffnenden Sprachfiguren zu erschließen,gleichsam als notwendige Ursache,als causa prima,als Rechtfertigung des Erzählten und wiederum aus dem Erzählten heraus gerechtfertigte Instanz,so werden in der rhetorischen Frageform nun einige weitere Türen aufgetan und wird am Ende des sich perspektivisch verengenden Ganges eine figürliche Wesenheit umrissen,die solche Fragen stellt."Wer nennt die Namen und weiß die Titel" beschwört nicht das Problem einer solchen schattenhaft sich abzeichnenden Person herauf,sondern eben diese Person spricht eine durch die Anonymität filtrierte Resignation aus,die Resignation gegenüber einer andrängenden Fülle von Material und Namen, die Abwehr gegenüber der Fülle des Stoffes. Auch diese Abwehr aber balanciert Tatsächlichkeit und Fiktion in sich selbst aus; allein durch den Ort innerhalb der Erzählung,an dem sie nur retardierend,zäsurgebend,nicht aber definitiv wirkt,kein Ende set-

zen,sondern nur eine Pause,ein kurzes Atemholen sein will,da vor wie nach ihr das Erzählen seinen Lauf nimmt.

> "--Erzählstil nicht aus einem zusammenhängend und stürmisch flutenden Erzähltemperament etwa in der Art von Balzac..gespeist wird,nicht der Ausdruck einer andrängenden,wohl auch massivwuchtigen Stofflichkeit ist,sondern vielmehr das Resultat eines unermüdlich neu angespannten Einsatzes,der nicht epische Fülle bändigt,sondern wie mit einem Vergrößerungsglase aus zahlreichen nuanciertem Detail ein Ganzes kombintorisch zusammenfügt." 1)

Die andrängende Fülle des Stoffes ist also Fiktion. Der innehaltende Ausruf,wie unter einem (selbstgesetzten) Problem schwer atmend,bewegt sich in der ironischen Tonlage nicht zuletzt durch seine Assoziation,die Schiller heraufbeschwört,Schiller, der ohnehin in dem Kapitel über den Glockenschall als Kronzeuge angerufen wird; mehr allerdings in einem sich auf klanglich-assoziativer Basis bewegenden Stil als in wirklicher Adaption des Schillerschen Geistes,der Schillerschen Ideenwelt. In dieser Art der Bezugnahme stellt sich eine Tendenz der gesamten Erzählung vor, nämlich die,die Sprache von der Vorherrschaft der Idee freizumachen für das Musikalische,das Rhythmische,für Klangbild,Begriffsassoziation, Wortassoziation. Auch das schließt der Einwurf mit ein,und jede Interpretation solcher Sprachfiguren hat sich mit ihrer Mehrbödigkeit auseinanderzusetzen. Auf einer der Bedeutungsebenen jedenfalls ist der Erzähler als Figur ins Spiel gekommen, und die Verpflichtungen der Einführung einer erzählenden Instanz werden gespürt und aufgenommen. Hatte das Erzählte bis an diesen Punkt den Charakter eines Tatsachenberichtes,so kommen nun Nuancen hinein,das "wie",das kommentierend und beschreibend ausgewogen wird durch ein "so" und charakteristisch werden soll für die Gesamtstruktur der Erzählung. Die nächste rhetorische Frage,die eine Beantwortung aus der Negation erfährt,engt die Wer-Frage ein,mach den Wer-Begriff ambivalent,indem sie ihn vom Kollektiven,von der Vorwändigkeit nun zu einer direkten Definition führen will,mit der Zielrichtung auf die Person des hinter der Erzählung Stehenden. "Wer läutet die Glocken", "wer also läutet die Glocken?" heißt es,dringlicher werdend in der Intensivierung durch die Wiederholung und bezieht nun sprunghaft schon das Publikum mit ein: "überzeugt euch", "wird man sagen,daß niemand sie läutet?".Die

1)Fritz Martini,Das Wagnis der Sprache,Stuttgart 1954,S.183

Erzählung selbst,die reine Fiktion kann nicht einen Appell an den Leser vornehmen; der ist nur aus der Situation eines echten Gegenübers,eines Gesprächspartners über das Erzählte hinweg möglich. Dieser Gesprächspartner kann wiederum nur ein Erzähler sein,nach dem,während er so fixiert wird,gleichzeitig die Frage noch schwebt. Dieser Parallelismus von Entstehen und Fertigem in einer Bewegung "gegen den Strich" ist typisch für das Schwebende der Ironie,für das Zögern jeglicher Fixierung,jedes platten Realismus,jeder einsträngigen Greifbarkeit,das Zurückschrekken vor dem Errichten einer Position,eines eindeutig bestimmten Standortes. Bevor es also zu einer wirklichen Selbstausweisung des Clemens kommt(und hier ist die Fiktion gebrochen,bevor sie aufgerichtet ist),wird die vorsichtigere und auf eine reine Fiktion versuchsweise sich zurückziehende Position des Anonymen bezogen. Der "Geist der Erzählung" kann als die Erzählung selbst gelten,und jede Andeutung eines Erzählers wäre dann sophistisches Spiel gewesen. Vorsichtig aber ist dann ein "kann" gewagt, eine Möglichkeit für die Gestaltgewinnung einer Person aus diesem Geist,der Person des epischen Erzählers. Daß diese Figur zunächst noch in den Irrealis gerückt wird,um erst dann endlich Kontur zu gewinnen,sich zu "verkörpern",zeigt,wie widerstrebend nur das Versteckspielen mit einem Geist der Erzählung aufgegeben wird,der sich nun zu einem Ich verdichten soll,zu einem sprechenden Ich,das zu "Unterhaltung und Erbauung"(nach der Horazformel i.U.zu Hartmann,bei dem es heißt "zu Ermahnung und geistlichem Trost") die Erzählung erzählt. Nachdem sich auch diese vollzogene Verkörperung noch einmal zu sublimieren gesucht hat zu Eigengesetzlichkeit und -iniative des Erzählten selbst,nennt sie sich schließlich als den irdischen Mönch Clemens,der eine autobiographische Selbsteinführung daraufhin vornimmt. Werten wir diese Selbstausweisung als Material,als Ausgangspunkt für die verschiedenen Erzählperspektiven! Der Erzähler gibt sich aus als Benediktinermönch des Klosters Clonmacnois. Am Pulte Notkers(er führt nicht aus,welchen Notkers)hat er seinen Ort und mit ihm die entstehende Erzählung. Wie unsicher und unausgesprochen auch jede zeitliche Einordnung gehalten sei,so eindeutig fixiert dagegen ist die Umwelt und Zugehörigkeit des Erzählers zu ihr,der Mönchswelt nämlich. Wie es um die Zugehörigkeit und ihre Festigkeit allerdings steht,zeigt die immer

parallel laufende Gegenbewegung im Sprachlichen,die beispielsweise über das Mönchstum mit mildem Lächeln sich äußert und wie aus einer Distanz harabsieht. Clemens ist damit zugleich innerhalb und außerhalb einer Gemeinschaft,bekennt sich zugleich zugehörig und erweist sich als unzugehörig durch seine kritische Abstandnahme.

> S.11 '..die Brüder so lieblich im Chor litaneien..' In der Verbalisierung,der sprachlichen Neuschöpfung liegt der ironische Tonfall,der sich im leise Abwertenden der Assonanz litaneien-leiern,die kaum gehaltlich greifbar wird,realisiert und bestätigt. Durch die Betonung der "Refektur des Leibes" und der Bedeutung der "herzigen Weinchens" erst wird eine perspektivische Hinlenkung zur mitschwingenden Polemik und distanziert-überlegenen Diminutivform spürbar. Im Zusammenhang mit dem hier elliptisch Angedeuteten steht die Akzentuierung einer "von mäßiger Askesegezügelten Bildung"(S.12) als Kriterium eines Klosterlebens(hergeleitet aus einer geographischen Betrachtung und in der Kopulierung des Disparaten(Geographie-Mönchtum) nur umso offenbarer von der Kritik am laxen Mönchtum kündend) und deutet sich eine Tendenz an,die in einer späteren Episode (S.104,in der Szene zwischen dem Abt von St.Dunstan und seinem Lönch und Schatzmeister)bekräftigt wird("Geißelhiebe vertrage ich schlecht,auch wenn ich sie mir schonend versetze"..., im Disput über das Heckgeld versucht einer die Kasteiung auf den anderen abzuschieben).

Auf anderem Wege wird dagegen positiv begründet,was hier in der Mönchsfiktion in einen Schwebezustand gerät. Die Umwelt des Clemens als Standort ergibt sich primär aus ihrer Abgrenzung gegen die Welt der Ritter und Helden. Daraus ergibt sie sich klarer (in der Entstehung aus der Negation) als aus jeder Eigendefinition,die sich größtenteils angewiesen sieht darauf,eine Autoritativspäre für sich zu schaffen durch Applikation eines lateinisch-theologischen Fachvokabulars. Wo immer sie als Faktizität genannt wird,geschieht das in den termini der mittelalterlichen Theologie(Evangeliarien,Psalterien,Arbor vitae,Ecclesia,Klerus, Suprematie etc.,Skapulier,Tunika,Cingulum),diese Sprachschicht schafft atmosphärisch eine autonome Autorität,die allem standhält,was gegen sie Abträgliches gesagt werden könnte.

> Wie die ironische Tonlage der Diminutivierung dem Mönchtum gegenüber durch die Autoritativschicht Skapulier-Tunika-Cingulum aufgefangen und ausbalanciert wird,so beweist sich das Prinzip der Gleichgewichtigkeit von Aussage und Gegenaussage auch an Stellen wie denen über die römische Suprematie. Dort wird beispielsweise die Aussage,"es wäre fehlerhaft

zu glauben,ich wollte Unrede führen gegen.."(12), relativiert("Unabhängigkeit - das hindert nicht - daß wir höchstens nur die Stätte der göttlichen Auferstehung für heiliger als Sankt Peter erachteten" und:"Man kann sagen,ohne zu lügen,daß die Kirchen von Jerusalem,Ephesus und Antiochia älter sind,als die römische").Der Unterton "höchstens nur" ist beglaubigt durch das Historische(wobei das Wort "älter" sich ausgibt,als sei es kein wertendes Kriterium).In die Reihe dieser indirekten Angriffe,versteckten Spitzen gehört der auf die Institution des Papsttums als solchem,von Petrus aus der Hand des Herrn empfangen("Wie es bei Matthäus steht,allerdings nur bei diesem").In allen diesen Polemiken beruht die Ironie auf der Stilfigur grammatischer und syntaktischer Einschränkungen. Das eindeutige Gegengewicht wird geleistet durch die Sprachschicht:Vikariat-Episkopate-Dekretale-Protokolle-Ordination,so daß es keinesfalls zu einer Evidenz kommt,die den Erzähler auf Angriffe gegen Kirche,Institution und Religion festlegen könnte.

Nehmen wir an,daß die Fakten wieder ins Lot gerückt sind dadurch,daß Sprachspäre und Aussage gegeneinander geführt werden in ihren Linien,so bringt schon die nächste Folgerung aus der durch die Fremdwortschicht konstruierten hohen theologischer und künstlerischen Ansetzung des Mönchstums,dem Clemens angehört,den Rück-und Gegenschlag. Clemens selbst führt diesen Gegenschlag,scheinbar ohne sich dessen bewußt zu sein,wenn er lobend und sich identifizierend von dem "Hochstande unseres irischen Kunstgewerbes"spricht. Es ist diesem fiktiven Erzähler in dieser Aussage ein zeitloses Wissen unterschoben,ein historischer Überblick gleichsam,der eine von seinem Standort in der Erzählung(angedeutet in Latein und Chroniksprache als vager zeitlicher Einordnung) weit distanzierte und fortgeschrittene Position voraussetzt.die frühere Epochen nicht nur überblickhaft im Auge hat,sondern,autorisiert durch den Überblick,eben auch von Tief-oder Hochstand sprechen kann.
Damit ist die Mönchsfiktion gebrochen,wie jede andere Fiktion gebrochen wäre,in der eine Person von sich und ihrer Zeit gleichzeitig mit weitem Abstand spricht,während sie in ihr noch lebt und handelt. Andrerseits ist jedoch nicht impliziert,daß hinter Clemens ein weiterer,ein moderner Erzähler stehe,gleichsam durch ihn hindurch Transparenz gewinne,sondern man könnte sich begnügen,erneut die Vertiefung der Aspekte der Zeitlosigkeit für den Geist der Erzählung(wie er sich in Clemens verkörpert hat)zu konstatieren. Auch die Doppelbödigkeit und der

Doppelsinn des Wortes "Kunstgewerbe" von der Sicht des heutigen Lesers her wäre so einzuordnen. Jedenfalls ergibt sich eine klare Zwiespältigkeit,eine Brechung in der Erzählerfigur,eine Ambivalenz zwischen Selbstausweisung und einer Distanz,die längst aus jedem persönlichen Selbst herausgetreten,in keine Verkörperung mehr einzubegreifen ist. Ein weiteres historisches Detail,das zu dieser Spaltung der Mönchsrolle beiträgt,ist das ebenfalls nur unterschobene(irische)Nationalitätsbewußtsein aus dem Munde des ma Mönches,während doch gerade das ma Mönchstum sich als eine Angelegenheit von höchster Internationalität begreift. An solchen Stellen gibt sich die Erzählerfiktion als Fiktion zu erkennen,wird die Erzählerinstanz über das Personenhafte hinaus mehrschichtig,aufgespalten,pendelt zwischen den verschiedenen Erzählwelten hin und her. Ungleich einem ma Mönch und seiner demütigen Haltung auf literarischer Ebene im Angesicht Gottes(und hier zeigt sich der unverblümteste Bruch mit einer Fiktion,die zugleich konstruktiv ihren Fortgang nimmt), betrachtet Clemens "die Berufung zur sella gestatoria als der Erwählungen höchste und gnadenvollste" - in aller Bescheidenheit,wie er reklamiert,das Wort "bescheiden" zugleich durch die Gegenschicht der Autoritativsprache hinfällig machend in seinem Anspruch (Inkarnation,Berufung,Erwählung,Sella gestatoria). Die Bescheidenheitsformel des Mönches,die zur Bekräftigung der Fiktion der Erzählerfigur dienen könnte,ist also im Ansatz gegen sich selbst gewendet und wird bis ins Hochmutsmotiv,in den unmönchischen Stolz und die unmönchische Tendenz der Verabsolutierung der Literatur hinein gesteigert. Besonderes Gewicht erhält dieser Anspruch durch die Verwandtschaft und teilweise Identität der Wort-und Begriffsfelder um das Dichtertum und seine Stellung über allen anderen Positionen mit der Welt des Papsttums,von dem ja die Erzählung handeln soll. Die Erzählung ist gerichtet(ihren eigenen Strukturgesetzen nach) auf die Konstruktion der Absolutsetzung des Papsttums,während die Erzählhaltung ihr entgegenwirkt,indem sie eine ganz andere Instanz als Absolutum einsetzt,nämlich sich selbst.

> "Denn in der Parodie spielt das Erzählen mit sich selbst und gewinnt es jenes Element der kritisch-universellen Freiheit,die für Thomas Mann zum Wesen der Kunst und zum Glück des Künstlers gehört...bis zur Radikalität der Ausdrucksformen..,in der sie ge-

gen sich selbst umzuschlagen beginnen." 1)

> "Durch den Stil der Erzählens muß in innerer dialektischer Gegenwendung zu dem,was erzählt wird,eine Befreiung erfolgen,darin deutet sich das entscheidende Element an,von dem aus Manns gesamtes Werk ästhetisch-kritisch und in seiner geschichtlichen Leistung innerhalb der deutschen Erzählkunst überhaupt begriffen werden muß. Im Akt des Erzählens und in dessen Formen liegt stets zugleich paradoxal die Überwindung dessen, was er erzählt." 2)

Dies Wagnis der Selbsterhöhung und der den Gang der Erzählung eigentlich annullierenden Bewegung der Gegenläufigkeit wird in einen Schwebezustand zurückgerückt und als Augenblicksstellungnahme relativiert durch den Ausdruck "Ergebenheit", der wieder adäquat für die Mönchsfiktion erscheint. Ausdruck dieser Ergebenheit - für Rom - ist in der Metaphorik des Epheser V der Name Clemens selbst,den der Mönch mit seiner Kutte statt des"heidnischen" Namens Morholt angelegt hat. Und wie umgekehrt im Epheser vom Anziehen des neuen Menschen als geistig-seelischem Vorgang die Rede ist in der Sprachform realistischer Bildlichkeit, so wird nun hier mit der Bildlichkeit ein Handlungsrealismus heraufbeschworen,der impliziert,daß mit dem Anlegen der Kutte und des christlichen Namens die (seelische) Verfeinerung automatisch eingeschlossen und vollbracht sei. Clemens - in einer peinlichen Anspielung auf die Petrusstelle("gewisse Hahnenschreie".. "Bei Matthäus,allerdings nur bei diesem...")- ist der dritte Nachfolger Petri auf dem Papststuhl,ist aber auch der Namensvater unseres Erzählers. Auch hier wie immer wird alles in Frage gestellt durch Parallelläufigkeit der Aussagen (Ergebenheit durch Namensadaption eines Papstes - Papsttum als Autorität mit Petri Autorität ironisch angezweifelt -,Ergebenheit für den Papststuhl in Kontrast zu der Aussage von der sella gestatoria als der Erwählungen höchste). Das führt uns dazu, von einem ironischen Augenblicksstil zu sprechen,der gleichzeitig konstruktiv und destruktiv wirkt,darüber hinaus aber dazu, die Erzählerfiktion in ihrer Unfestigkeit und mit allen ihren Einschränkungen als fest anzusetzen. Der Abstraktheit enthoben wird diese Person Clemens beispielsweise durch das konkrete Detail "meiner feinen,gelehrten und schmuckhaften Schrift",die sich gleichsam in den leeren Raum einer entzeitlichten Welt

1)Martini a.a.O.,S.179
2)Martini a.a.O.,S.185

hineinprojiziert,wenngleich sie an das Pult Notkers gebunden ist,eine Brücke schlagend zum Erzählten,dessen Schöpfungsprozeß der Leser nun bis ins Optische hinein verfolgen kann. Die Handschrift erweist sich durchaus nicht als willkürliches Detail; denn es handelt sich ja im wesentlichen um Niederschrift, da Clemens nach eigener Aussage die Erzählung übernommen hat und das Anfertigen von Handschriften primär zu den literarischen Tätigkeiten eines ma Mönchs zu gehören pflegt. Sie stärkt als Charakteristikum so die Realität des Erzählers wie des Erzählten.

Sagten wir,daß sich die äußere Form des Romans in Analogie zu der Struktur ihrer Vorlage hält und daß damit Offenheit für Erzählerfigur und ihr Eintreten in die Fiktion vorgegeben ist,so können wir nun folgern,in welcher Weise sie sich jedoch unterscheidet,diese rezipierte Form,von dem Gehalt,den sie als ma Strukturierung auszudrücken pflegte. Der ma Prolog und Epilog, um es einmal zu schematisieren,ist in wesentlichem Maße Einstimmung in den Charakter der Dichtung,ist Ausklang und Folgerung,Mahnung und Warnung in unserem Falle,aber auch Preis Gottes. Erst an letzter Stelle spielt die Nennung des Autors eine Rolle. Hier aber, im "Erwählten", hat der Prolog keineswegs mehr den Sinn einer autoritativen(theologischen) Mitgift an den Leser, sondern ist Vorwand,überkommene Form,Umweg,um die Figur des Erzählers und nur sie einzuführen; selbst wenn der sich bis ins Hymnische steigernde Rhythmus das Gesicht eines leicht profanierten Gottespreises zeigen könnte. Aus dem theologischen Wort der Einstimmung ist das literarische geworden,das sich nicht einmal mit Fragen der literarischen Problematik des Dichtungsstoffes aufhält,sondern dem es um die Auseinandersetzung mit dem Dichterstandort und der Stellung der Dichtung als solcher geht. Scheint der Epilog sich dagegen eng an Hartmann anzuschließen, so ist dies eine besonders trügerische Form des ironischen Spiels,da er hinter der Maske der getreuen Rezeption auch nur wesenhaft rückbezüglich auf das erzählende Ich ist,mit dem er gleich einsetzt("Clemens,der..."). Dieses Ich und es allein fühlt sich als der beschenkende Teil,es kehrt die Formel von der Bitte um Eingeschlossenwerden in die Gebete der Leser fast unmerklich um zu einem Wunsch,daß der Leser dankbar die literarische Mühe werten möge,die hier vom Erzähler an den Tag ge-

legt und für das Werk aufgewendet worden sei. Zwar ist später der Wunsch nach Aufnahme in die Fürbitte des Lesers angehängt, trägt aber dann im Hinblick auf die erste gewichtigere Aussage ganz den Charakter der "stehenden Formel",die (nach Martini) auch nur ein Element des Parodistischen ist. Diese Formel erweist sich als eine Art von Konventionspathos,das - als ironische Figur begriffen - dem Antipathos weiterhilft. Das Mittelstück zwischen diesen verschiedenen Bitten,der literarisch-eigenwilligen und der formelhaft-rezipierten,bildet - wiederum formelhaft,aber im Formelhaften schon prismisch gebrochen - auch hier die Warnung vor den Konsequenzen einer solchen Erzählung für den Hörer. Selbst da aber, wo der Epilog sich schmeichelnd an sein Muster anschmiegt,sprüht er sein geheimes Gift,führt er auf dem Wege der Bejahung und Identifikation die Negation mit ein. Die Wendung von der Fruchtbarkeit der Sünde (ein leitmotivischer Rückverweis auf Gregors Fähigkeit zur Sammlung aller Kräfte,weil er es "nötiger hatte" als andere,besondere Leistungen hervorzubringen(ist charakteristisch für die Tendenz des ironischen Umschlags der Formen gegen sich selbst, für eine auf diesem Wege sich leicht gebende und entschärfte Umdrehung christlicher Wahrheiten und Prinzipien,auch für eine Zeithaltung und Tradition des 19.Jahrhunderts,die den Kausalnexus Sünde-Erwählung-Gnade auf eine dem Christlichen fremde Weise betont(wie gleichzeitige Strömungen die Verbindung von Genie und Irrsinn herstellen).

Dieser ironische Umschlag der Ermahnung an den Leser entstammt jedenfalls nicht der Sphäre eines ma Mönchs und seiner Anschauungen,zieht vielmehr seine Personifizierung,von der gerade in den Formen des Prologs und Epilogs so ausführlich und uneingeschränkt Gebrauch gemacht wird,wieder in den Schwebezustand einer zeitlosen Instanz hinter den erzählten Dingen. Das eigentümliche und moderne Ineinanderwirken des Gegensätzlichen,die psychologische Aufweichung der Kontraste wird im Epilog ebenso durch den ironischen Ton aufgefangen und sublimiert wie durch die ganze Dichtung hindurch. Das Kleid der Tradition ist Verhüllung,die sich im Wort selbst jedoch schon demaskiert.

> "..ein Spiel mit der Grenze,das Mann bis in sein hohes Alter liebt,wird nur erträglich,ja vielleicht überhaupt nur künstlerisch verantwortbar durch den Stil der Analyse und Ironie,also der Distanzierung

> und Demaskierung,der dennoch zugleich die "episch-lyrische" Ergriffenheit des Erzählers,also die dichterische Grundsubstanz beständig durchschimmern läßt. In solcher Ambivalenz der Optik wird eine Vielschichtigkeit des Erzählens erreicht,die eine neue und folgenreiche Kunstleistung darstellt." 1)

Ein neues Stilmittel kommt zugleich hinein,das des Aphorismus, des "Essayistischen" als latente Stiltendenz(wie es Martini nennt). In solchen gewagten Kollektivierungen wie denen von der Sünde als unumgänglicher Vorbedingung für die Gnade präsentiert sich uns stets eine aphoristische Andeutung dessen,was an anderer Stelle im Werk Thomas Manns in essayistischer Form abgehandelt wird.

Das Valete als antike Grußformel statt des mittelalterlichen Amen am Schluß der Dichtung ist von abschließender Bedeutung für die Auffassung des Prologs und geradezu von einer Schlüsselstellung für den Standort des Erzählers. Der ma oder auch geistliche Erzähler,der seine Dichtung mit einem "âmen" beendet und sie auf ihren Weg schickt,befiehlt sie Gott an und widmet sie ihm. Der Autor aber,der sein Valete als abschließendes Wort zu sagen weiß,wendet sich(man beachte allein die grammatische Form!) nicht an Gott,er wendet sich an den Leser. Es ist der Leser,um dessentwillen geschrieben und erzählt worden ist(sella gestatoria!). Spricht Hartmann davon,die Dichtung "gote und iu ze minnen" ins Werk gesetzt zu haben,so fehlt das entscheidende und deshalb bei Hartmann am Anfang der Doppelformel stehende Glied der Anrede,die Zielrichtung des Erzählers auf Gott hin,und eine Erzählhaltung,die nichts mit literarischer Ambition zu schaffen hat,sondern als Werk der Buße und des Gottespreises ihre Legimitation reklamiert. Für die Rezeption gewinnt daher das Moment der Ich-Fiktion im modernen Roman eine ganz neue Gewichtigkeit. Denn hier handelt es sich um andere Dinge,um andere Ausrichtungen als bei Hartmann. Steht das erzählerische Ich bei Hartmann zumindest in einem maßvoll ausgewogenen Bezug zur Dichtung und ihrer religiösen Ausrichtung,so meint die Ich-Fiktion,ihre doppelbödige Betonung durch das Spiel mit der Rollenhaftigkeit des Ich im "Erwählten",zugleich eine Schwerpunktverlagerung auf das eigentlich Dichterische,auf das "hohe Fest des Erzählens", wie Thomas Mann einmal sagt,das nicht eingeschränkt wird durch eine Bußhaltung im Akt dieses Erzählens selbst. Wo Hartmann

1)Martini,a.a.O.,S.187

sich klar und deutlich absetzt gegen den Genuß des Erzählens um des Erzählens willen oder um der Bewunderung und des Dankes der Welt willen,kennt die Rezeption eben diese rein dichterische Ambition und betont sie im Epilog im Spiel der Variation mit dem Prolog ihrer Vorlage.

Die Ich-Fiktion,namentlich gefaßt oder namenlos,wie sie auch sei (14/14),bekennt sich zu der Form des mythischen "ich bin's", der Zentralisierung des Humanum,des erzählerischen Autoritativums. Dieses "ich bin's" [1] spricht eine stolze Sprache,keineswegs die demütige und sich gradualistisch einordnende des wirklichen ma Erzählers. Sie ist hier getragen von der Sicherheit und dem Bewußtsein der Erzählung(sella gestatoria),wie Joseph beispielsweise auch getragen wird von dem erlesenen Wissen seiner schönen Integrität,dem jede Form der Demut schon als Zweifel an seiner Berufung erscheint und als Kleinmut Gott gegenüber. Ein solches Ich begnügt sich nicht mit einer bloßen Rezeption. Während Hartmann,für den die Quelle noch eine Autorität ist,sich jeder kritischen Wertung enthält(wobei auch er keine Kopie liefert,sondern die Umwertung im dichterischen Vorgang selbst leistet,unausgesprochen),so kommt nun der Begriff einer kritischen Auseinandersetzung in das Erzählen selbst hinein,in den Akt des Erzählens oder gar vor ihn verlegt. Das Moment des kritischen, des intellektuellen Erzählens wird durch dieses neue autozentrische Ich in die Fiktion hineingebracht,ist mit ihm in ihr enthalten. Die Erzählhaltung wirkt gegen den Stoff oder das zu Erzählende ein,und aus dieser Spannung entsteht Parodie. Parodie setzt ein Vorhandenes voraus,das sie aufnimmt,sich teilweise identifizierend,teilweise distanzierend. Diese Reaktivität ist jedoch auf die Instanz eines die Parodie schaffenden Erzählers verwiesen.

> "Die Parodie bedeutet nicht nur im groben Sinne eine Aufhebung,eine Negation,sondern sie ist ein Akt der Befreiung innerhalb der gleichzeitigen Ergriffenheit der Aussage,ein Ausdruck der Ironie im Ernst,nicht jenseits des Ernstes. Sie dient derart der epischen Synthese des Verschiedenartigen über den Kontrasten, einer Art psychologischer Universalität im Schweben zwischen den Spannungen. Ironie und Parodie sind die Mittel,mit deren Hilfe durch den sprachlichen Vollzug das Mehrschichtige des menschlichen Daseins zum Bewußtsein kommt. Das Mythisch-Lyrische und das Kritisch-Re-

1)vgl.Nachwort Th.Manns zu Freuds Psychoanalyse,Ffm 1953,S.216

> flexive,welches der Ironie und Parodie zugrundeliegt, ergeben eine für Mann charakteristische ambivalente Totalität von Leben und Geist." 1)

Diese Tendenz des Erzählers wendet sich ihrer Erzählung zu mit dem Vorsatz zu "erzählen und zu erneuern"(14;dagegen Hartmann: "in tiusche getihten"=übertragen,und "diuten").Das deutet auf das "hohe Fest des Erzählens" der rein literarischen Ausrichtung, die nicht so sehr durch das "was" als durch das "wie" interessiert wird und sich interessieren läßt(das Problem von Rezeption und Eigenschöpfung ist damit a priori beantwortet). Wie ihrer Vorlage gegenüber ungebunden ist es die Erzählung in der Verkörperung ihres erzählenden Ich auch im Hinblick auf die Sprache. Sie setzt es sich zum Ziel,nicht "in tiusche" zu schreiben wie Hartmann,sondern kontrastiert mit jedem fixierten Programm:

> 15/16 "Aber es ist ganz ungewiß,in welcher Sprache ich schreibe,ob lateinisch,französisch,deutsch oder angelsächsisch...schreibe ich etwa auf thiudisc... so steht morgen Britisch auf dem Papier,und es ist ein britunsches Buch..." 2)

"Thiudisc" ist preziös abgesetzt(allein in seinem von Hartmann, auf den es anspielt,abweichenden Lautstand) gegen lateinisch, französisch,deutsch - steht aber als Sprachfiktion auf einer Ebene mit britunsch(das sich wieder von Britisch unterscheidet, beide Formen in der antiquierten und modernen Doppelheit). Die schwebende Passage soll die Mönchsfiktion stützen. Das geschieht, wie es sich auch an anderen Elementen der fiktiven Sprache einer sich konstituierenden Erzählerebene erwies,immer nur assoziativ,andeutungsweise,vergleichsweise.[3] In dieser Freiheit und Universalität,die sich weder durch Landessprache noch Dialekt einengen läßt und den Anspruch einer Absolutheit und Totalität erhebt,klingt erneut das Motiv der Zeitlosigkeit für die Person des Erzählers an,erweist sich die Unabhängigkeit und Eigengesetzlichkeit der Ironie.

1)Martini,a.a.O.,S.222
2)Max Bense,Rationalismus und Sensibilität,Baden-Baden 1956, S.39:"Das ist ein Bestandteil der Poetik und der Theorie Th. Manns,so wie sie nicht nur in den neuen Romanen enthalten sind.. Die Sprache erzählt der Welt,sofern das Erzählen die Genesis des Seins entfaltet. Es ist beinahe gleichgültig,was sie erzählt,und sicher ist es moralisch gleichgültig.Das moralische Desinteressement der Sprache wird allerdings durch die erzählte Fabel glänzend gerechtfertigt."
3)Vgl.Hans Eichner,Thomas Mann,München 1953 zu dem baldigen Erscheinen des Romans in englischer Sprache.

Bezieht man den ironischen Schwebezustand der Erzählerrolle mit ein,so gibt es hier wie für Hartmann von Aue ein ganz fest umrissenes Erzählergerippe,eine Ich-Struktur,welche die Erzähltotalität zusammenhält,die aus Satzbemerkungen,Einwürfen,Einschüben,Selbstkommentierungen besteht.

> "Vor allem aber löst sich Mann vom Naturalismus durch die Rückkehr zum subjektiven,scheinbar plaudernd lässigen,in Wahrheit weit vielfältigere Kunstmittel fordernden Bericht,zur Selbstaussprache und zum Selbstkommentar des Erzählers." 1)

All diese Passagen direkter Selbstausweisung betonen den Zusammenhang der Fiktion und des fiktiven Erzählers,ihre gegenseitige Abhängigkeit.In dem Akt der Betonung eines solchen Zusammenhangs untergräbt der Betonende zugleich mit der Absolutheitsposition der reinen Fiktion aber auch seinen eigenen Anspruch darauf. Die Elemente dieser schwebenden und destruktiven Konstruktivität bilden zunächst die allerunterste Schicht der Umrisse einer fiktiven Erzählerperson. Ihnen allen (es sind gemeint die Ich-Äußerungen,nicht die verhüllte und sprachlich kaum faßbare weitere Schicht der Erzählers hinter der Fiktion selbst)ist gemeinsam jene Außenstellung des Erzählers auf einem Kommentator-oder Beobachterplatz. Die Erzählung rückt,während sie aus der Distanz betrachtet wird,in die Perspektive eines autonomen,vom Erzähler abgelösten Gebildes. Wo einerseits der Absolutheitscharakter und Glaubwürdigkeitsanspruch der Fiktion sich so aufbaut,daß der Erzähler als Außenstehender Gelegenheit nimmt,Sympathien oder Antipathien zu äußern,entsteht aus diesem Scheindualismus eine auflösende Diffusität,eine ironische Irrealität. Der Aspekt der Verselbständigung des Schöpfers vom Geschaffenen wird nämlich immer wieder verlassen zugunsten einer die Fiktion als solche demaskierenden Form ironischer Proteste und Selbstverhüllungen.

Wie bei Hartmann setzt sich die Erzählerrolle in einer ihrer Spielarten aus den im Ich-Ton gesprochenen Apostrophierungen zusammen:"will sagen"(257),"wie ich euch sage", "glaube ich" (121),"das begreife ich"(289),"nun sage ich euch,wie es war" (292),"und da schätze ich richtig"(3o8).

Diese Füllsel haben keine andere Funktion als die,daran zu erinnern,daß eine Geschichte nicht sich selbst erzählt.Sie sind

1)Martini,a.a.O.,S.198

nicht eigenständige Aussage,sind überhaupt nicht Aussage im eigentlichen Sinne,sondern klingen an altes Gut an,die Erzählertradition von jeher,wechseln in diesem das erzählerische Ich ausweisenden Formelschatz nur,was die Verben anbetrifft(glauben, meinen,sagen,billigen,begreifen,schätzen,beteuern..u.a.),setzen Zäsuren in die Fiktion und ihre Kontinuierlichkeit als solche, konfrontieren den Leser stets aufs neue mit einer Realität außerhalb der Fiktion(mit einer rollenhaften Realität,die sich nur als Realität ausgibt). Dieser Ich-Ton prätendiert,etwas Handlungsfremdes zu sein,zugleich aber etwas in alle Mysterien der Erzählung Eingeweihtes,einzig Vertrautes,Kommentierendes und Allwissendes. Die Allwissenheit des Epikers ist eine nur dieser Gattung eigene Spezialität,erlaubt eine vollständige technische Beherrschung des Erzählten,kann Vorausdeutungen,Rückbezüge,Umstellungen der chronologischen Folge und jede Art von Formung der Geschichte vornehmen. Wenn Clemens der Mönch sich in diese epische Erzählerrolle hineinstilisiert,so ist in ihr der Begriff des Leitmotivs entscheidend als Ausdruck einer omnipräsenten Technik des Erzählers,wie sie sich in der Erzählstruktur niederschlägt. Sie gilt als eines der Stilmittel der Ironie[1)], wie Wiederholungen jeder Art von ironischem Charakter sind - nicht im Sinne des Mechanischen,sondern indem die damit einbegriffenen Hintergründe wirksam werden. In "Buddenbrooks" hat das Leitmotiv vergleichsweise noch den Charakter,eine Statik in den Personen selbst,eine Entwicklungslosigkeit in ihnen aufzudecken,die ironisch kontrastiert mit dem Fortschreiten der Zeit,in dem sich die festen Motive dann perspektivisch verändern,während sie von der gleichen Persönlichkeit im gleichen Tonfall und Wortlaut - nur eben unter veränderten Situationsbedingungen - gesagt werden. Würde diese Form des Leitmotivs die Muirsche Kategorie des Charakterromans stützen können und dort einzuordnen sein,so kommen alle Schematisierungen der Romantheorie unter eine Dreigliederung,nach welchen Gesichtspunkten auch immer,im "Erwählten" plötzlich nicht mehr ins Spiel,da er eine Außenstellung einnimmt. So muß auch das Leitmotiv hier lediglich als Ausdruck einer auktorialen Erzählhaltung begriffen werden,da es wesentlich reflexiv auf den Erzähler ist und die Form des festen Zitats als Charakteristikum für eine Person gar nicht mehr auftaucht. Es ist

1)Beda Alemann,Ironie und Dichtung, Pfullingen 1956

vielmehr wesentlich in die Schicht des Sprachlichen hineinsublimiert,als Element einer Erzähltechnik nicht mehr herauszusezieren. Strebt es ein umweghaftes Zurück zur Einsinnigkeit als fiktives Ziel an,so kommt es dabei zumindest tatsächlich zu einer "Koexistenz der Einzelglieder"(Lämmert).

> "Das Leitmotiv..die vor-und zurückdeutende magische Formel,die das Mittel ist,seiner inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen." 1)
>
> "..auf nicht bloß naturalistisch-charakterisierende sozusagen mechanische Weise,sondern in der symbolischen Art der Musik." 2)
>
> "Manns symbolhaft erscheinende,dialektische und synthetisch verfahrende Verweisungssprache hat einen durchaus funktionalen Charakter. Das Symbol erscheint bei ihm in der Form des Hinweises,der sich je aus einzelnen,an den Erzählaugenblick gebundenen Sigeln zusammensetzt und offene Symbolfelder bildet,die in schwebender Mehrdeutigkeit wechseln,aber in solchem Wechsel einander entsprechen,so daß auch sie in das Vielschichtige und Dialektisch-Antithetische dieses Erzählens hereingenommen werden." 3)
>
> "Damit dieser analytische Realismus seine epische Konsistenz erhält,hat Mann eine überaus kunstvolle Technik der Leitmotive,der Wiederholungen und Variationen,der Selbstkommentierung durch direkte Aussprache oder allegorische Bildlichkeit,der gegenseitigen Spiegelung der Dinge und Bezüge,der Andeutungen, Parallelismen und Analogien geschaffen. Gerade das Leitmotiv als sprachliche Form der epischen Wiederholung in der Komposition des Erzählganzen verbindet die geistig-erhellende Führung mit dem Stimmungshaft-Lyrischen und Symbolhaften,also,um Formulierungen Manns zu gebrauchen, Architektur und Musikalität...Variation und Steigerung durch die Wiederholung. Dies bestätigt das Fortschreiten der Zeit und hebt es doch zugleich im Rückverweis auf ein Zuständlich-Dauerhaftes auf." 4)

Diese doppelte Funktion von gegeneinanderwirkender Dynamik und Statik beleuchtet von einer neuen Seite her die Erzählerrolle. Im Leitmotiv ist der erzählerische Wendepunkt von Verweilen und Vorwärtsdrängen,in ihm kreuzen sich die diametral entgegenlaufenden erzählerischen Tendenzen. So wird in einem Stilmittel auf doppelte Weise die Erzählerrolle transparent. Mit Strukturierung und intellektueller Erhellung der Erzählung durch das Leitmotiv,das einerseits gliedernde,andererseits musikalische und in seiner Auswirkung,dem ständigen Sich-Reiben stagnieren-

1)Thomas Mann,Vorrede zum "Zauberberg",XIV/V,Frankfurt/M,1950
2) " " " " " XXIII
3)Martini,a.a.O.,S.198
4)Martini,a.a.O.,S.188

der(sozusagen gefrorener)und fortschreitender Zeit,schließlich ironische Funktion hat,offenbart das Erzählte sich als vom Erzähler Erzähltes,bekennt es totale Abhängigkeit vom Erzähler als strukturgebender Instanz.

Es wird nicht nur aus der Sprache ein komplexes Geflecht,eine immanente Totalität,sondern diese Totalität wirkt konstitutiv zurück auf den Erzähler als den Gestalter. Dieser erweist sich nicht nur im Leitmotiv als allgegenwärtig,sondern auch in Formen wie die Vorausdeutung und den Rückverweis("Gebt acht und merkt euch die Wasserburg!"-27-,"ich wußte,daß Herr Poitewin sein Versprechen halten würde"-154),mit denen er den Leser einbezieht,wenn er gleichsam ein intimes Komitee mit ihm bildet, das über der Erzählung waltet. In dieser erneuten Ablösung vom Erzählten zugunsten einer Verbindungsnahme mit dem Leser findet der Erzähler eine weitere Bestätigung seiner Rolle.

> "..Mischung der Erzählperspektive die Sphäre der kritisch-ironischen und sachlichen Erkenntnis bewahrt,der Erzähler und der Leser weiß dann mehr als der Erlebende. So erreicht Mann auch die für seinen Symbolgebrauch typische Mischung von Geheimnisvoll-Numinosem und Funktional-Enträtselndem." 1)

Wo immer Clemens Formen aufrichtet,zerstört er sie zugleich, kehrt er sie um und richtet sie,was die Erzählerrolle betrifft, dann gegen sich selbst,so daß von einem Vorteil des Erzählers über den Erlebenden nur stellenweise die Rede sein kann(311 z.B.). Beispielsweise setzt Clemens Gregors Gleichgültigkeit gegen die Seeleute als Nebenfiguren absolut,handelt von ihr als reiner Fiktion und läßt sich von ihr überraschen,inspirieren,beeinflussen durch den Erlebenden(den er selbst doch schuf):"Unwillkürlich tue auch ich das und tadle mich dafür"(144). In dieser Rückläufigkeit und Gegenbewegung gegen den Strich der Erzählung gefällt sich Clemens in einer Fiktion innerhalb der Fiktion,die durch eine Gestalt einen Angriff auf eine traditionelle und für eine bestimmte erzählerische Haltung charakteristische Auffassung vornehmen läßt,sich des Helden bedient,um dann vorzugeben, der Held bediene sich des Erzählers in einem pervertierten Verhältnis. Dieser Aspekt des ironischen Urteils über die Nebenpersonen(bzw.einer ironischen Kritik an einer Tradition,literarischen Stilform,wie Thomas Mann sie aus Auerbachs "Mimesis"

1) Martini,a.a.O., S. 198

beispielsweise mit übernommen haben könnte)führt wieder einmal aus der Fiktion heraus,indem er eine Wirklichkeit hinter der Fabel sichtbar werden läßt.[1] "Denn sie waren nur Nebenpersonen..", begleitet von einer abweisenden Handbewegung,meint,wie immer es auch gerichtet sei,ein Abgehen vom naiven Erzählen. Ein anderes Mal legt Clemens seiner Gestalt,dem Herrn Poitewin,die Erzählerrolle in den Mund und dankt ihm für seine Mitteilsamkeit(nach den gleichen Prinzipien der Selbstidentifikation des Erzählers mit der Schicht und Ebene des Lesers), ohne die er selbst und die Leserschaft nie Kenntnis von dem in Frage stehenden Ereignis gewonnen hätte: "wir hätten sonst wohl von diesem Abenteuer nie vernommen"(165). Eine weitere Differenzierung des Erzählers und seiner Kreatur als einem "in wahrhafter Erzählung nicht Geübten" schafft einen latenten Durchbruch der Abwehr einer Verantwortlichkeit für ein an früherer Stelle abgelehntes Programm,das des Verses. Herrn Poitewin jedenfalls sei es nicht zu verübeln,daß er "in sanghafte Übertreibung fällt",ihm als dem Ungeübten,so heißt es,wobei die Abwehr mehrschichtig wird; denn wenn Vers und Ungeübtheit identifiziert werden.so verschärft das den Akzent der Auseinandersetzung von Vers und Prosa,die sonst unter dem Namen des Clemens läuft.

> S.16: "Eines ist gewiß,nämlich daß ich Prosa schreibe und nicht Verselein,für die ich im Ganzen keine übertriebene Achtung hege. Vielmehr stehe ich diesbezüglich in der Überlieferung Kaisers Caroli.. Schutzherr der Grammatik und der beflissene Gönner richtiger und reiner Prosa war. Ich höre zwar sagen,daß erst Metrum und Reim eine strenge Form abgeben,aber ich möchte wohl wissen,warum das Gehüpf auf drei,vier jambischen Füßen...daktylischem und anapästischem Gestolper kommt, und ein bißchen spaßige Assonanz der Endwörter die strengere Form darstellen sollte,gegen eine wohlgefügte Prosa mit ihren viel feineren und geheimeren rhythmischen Verpflichtungen."

Der pathetische und gewichtige Einsatz "eines ist gewiß" stimmt in den ironischen Ton ein,ehe er durch die Aussage selbst sich den Rücken zu decken sucht; denn nichts ist so ungewiß wie die Tatsache,daß Clemens wirklich Prosa schreibt. De facto ist der ganze Roman mit Versstellen durchsetzt,die dann freilich meist die Funktion einer ironischen Destruktion haben sollen,trotzdem aber dem Munde des Erzählers entstammen mit Ausnahme der Poitewin-Passage,für die der Erzähler unter dem Spiel der Mas-

1)Zu diesem Problem auch Eichner, S.106/7

kierungen die Verantwortung ablehnt. Daß gerade dieser ausgesprochene Impetus auf Clemens zurückschlägt,entspricht nur voll den Prinzipien dieser permanenten prismischen Brechung. Gibt sich Clemens den Anschein einer nur tangentiellen und betont ironischen Berührungsweise mit dem Vers,so verbirgt sich dahinter eine geheime Leidenschaft zur wirklichen,ganzflächigen Berührung der Prosa und des Verses,eine Leidenschaft,die etwa der Zeit der Neuromantik angehört,ihren lyrischen Bestrebungen(Hofmannsthal,Rilke) und die mit aus einer antinaturalistischen Polemik entspringt: man will es dem Naturalismus nicht abnehmen, daß nur in der Prosa ein Wirklichkeitsstenogramm möglich sei. Das steht als Zeitgeschichtliches dahinter in einem uns schon bekannten ironischen Anachronismus zur Clemensfiktion,dennoch zugleich aber mit einer dieser Fiktion gemäßen Strömung konfrontiert und sozusagen aus der Zeitlichkeit herausgehoben. Es existiert in einer Zeit,die wir vage für die Mönchsrolle ansetzen könnten(freilich spannt sich damit der Bogen sehr weit),bereits ein ernsthaftes Prosaprogramm,das humanistische nämlich. Dies Programm manifestiert sich vielleicht am anschaulichsten in der Ackermanndichtung:

> "Du tust dem gleiche,als dir ernst sei und dich not swerlich betwinge. Dein klage ist one reime;davon wir prüfen,du wellest durch dönens und reimes willen deinem sin nicht entweichen." 1)
>
> und:"chluogen sach wil reimes nicht". 2)

Die Konstellation wird hier völlig klar,eine Analogie zwischen Reim und Unseriosität wie Prosa und Aufrichtigkeit oder Ergriffenheit kristallisiert sich heraus. In diesem wie im Falle unserer Rezeption ist Achtung,Würde,Ernst auf der Seite der Prosa. Was man vom Vers und Reim Charakteristisches zu sagen weiß, kennzeichnet sich selbst durch sprachliche Diminutivformen,durch abwertende Haltung in der Wortwahl("dönens"..,"Gehüpf"..,"Gestolper"..etc.). Ist für den "Ackermann"(und in dieser Hinsicht auch für das Beispiel aus dem "Ring")eine ganz bestimmte Zielrichtung gegeben,nämlich der Schlag gegen die gesamte entwirklichte Gotik,gegen die gesamte Verskunst,so bezieht Clemens recht eigentlich gar keine Stellungnahme,sondern spielt mit ihr,ja man könnte sagen: er probiert sich in Etüden über Vers-und Prosa -

1)Joh.v.Tepl,Der Ackermann, Wiesbaden 1954,II,13 ff.
2)H.Wittenweiler, Der Ring, Stuttgart 1851,V,3519 ff.

kunst. Was im "Ackermann" absolut seriös angesetzt ist,das Ideal von Verstand und Vernunft als den hohen Gütern des Humanismus (die sich eben in der Prosa äußern),ist sowohl in der Ring-Dichtung(in der das Antireimprogramm im Reim und im Vers selbst steht,also durch und durch ironisch angewendet ist)als auch in der Clemenserzählung gebrochen. Clemens hat ein musikalisches Ohr für Sprache. Das beweist er bis zur artistischen Perfektion, das beweisen seine Etüden in Vers und Prosa; aber er stellt sich harthörig,spricht von Gehüpf und Gestolper,ohne damit bloß auf den sublimen Unterschied von Metrum und Rhythmus zu sprechen zu kommen. Er verstellt sich den Weg zum Vers,indem er das Metrum zu einer den Rhythmus ausschließenden Kategorie macht,was es ja nicht ist.Sein Versbeispiel,in einer Mischung aus Moritatenstil, Knittelvers,Reim-dich-oder-ich-freß-dich-Strophe und ironisch angespieltem Waltherton(damit ist auch hier die Zielrichtung gegen die entwirklichte Gotik eingehalten)[1]-"Ahî"-wäre ja noch allenfalls ein Beispiel schlechter verskünstlerischer Begabung, nicht aber eines der geringen Qualität von Verskunst als solcher. Die Verzerrung hat jedoch ein bestimmtes Endresultat im Auge, nämlich daß sich aus der Perspektive der Verkleinerung auf der einen Seite(etwa nach den Prinzipien von Swifts "Voyage to Lilliput") eine Vergrößerung für die Optik der anderen zwangsläufig ergeben müsse. Die bewußt inkongruenten Begriffe für die eine Gattung unterstützen nur die positive und dabei dezente Akzentuierung der anderen,Groteskstil und Objektivprosa werden konfrontiert.So ist es dann auch kein weiter Schritt mehr zu der Analogie Vers und Lüge(18,157,159 u.a.).Wenn man assoziativ hier auf Thomas Manns Formulierung der Epik(seines "Joseph")als "Sanges-Aussage" käme[2],so hieße das von der Clemensfiktion abgehen und selbst nun aus ihr heraus den Schritt in die Realität zu vollziehen. Nehmen wir das Dichterwort jedoch als beliebigen Beitrag,so öffnet sich gerade aus ihm die Struktur des Vers-Prosakonfliktes als eines maskierten Prozesses der Angleichung unter dem äußeren Motto der sukzessiven Trennung.[3] Schlüssel-

1)wobei die indirekte Methode über Walther auf Hartmann deutet.
2)"Ist nicht heute schon jede Prosa unlesbar,die nicht je heimlicher,desto besser,der Poesie nahesteht!" Zitiert bei Lesser, S.268.
3)Th.Mann,Die Kunst des Romans,in "Altes und Neues",Ffm.1953: S.388:Vielleicht ist der epische Geist,der ja übrigens das lyrische dramatische Element mit zu umfassen vermag.."."hymnisch-

worte für die Clemensfigur sind in dieser ganzen Auseinandersetzung die ich-bezogenen Tätigkeiten:"ich schreibe"..,"Ich hege Achtung"..,"ich stehe in der Überlieferung"..(und dies an die Formel der Autoritätenberufung gemahnende Element im besonderen bildet eine Clemensfigur heraus) und aus dem angestrebten Endresultat "wohlgefügt",das im Wort selbst auf die Notwendigkeit eines Schöpfers für das Werk hindeutet. So dient auch dieser Diskurs nur dazu,die Disparatheit der Bestrebungen von Konstruktion und Destruktion einer fiktiven Erzählerrolle herauszustellen.

Noch andere Formen des ironischen Spiels mit der Erzählerrolle findet Clemens. An einer Stelle der Geschichte tritt er nicht nur völlig aus ihr heraus,sondern identifiziert sich überdies mit der Seite des Lesers,allerdings nur so weit,als er eine passive,rezeptive Haltung einnimmt. Er bekennt sich zu dieser Rezeptivität jedoch nicht in dem Maße,daß er Leserwünsche, -interessen,-neugierden zu seinen eigenen macht. Vielmehr konfrontiert er in einer fingierten Konstellation Leser und Fiktion direkt,stellt er den Leser so auf,daß er Gregor selbst beobachten kann,wenn es ihn danach verlangt:"Fragt einer hier..,so möge er den Brocken lauschen"(165). Dieses betonte Desinteresse des Erzählers an der Erzählung ist vielleicht die extremste und deshalb durchsichtigste Erklärung zur Maske(denn gerade das Desinteresse können wir Clemens nicht abnehmen in seiner Einstellung zur Dichtung). Der mehrfache und immer wieder variierte Rollenwechsel des Erzählers will jeder Fixierung und Einordnung gleich die Basis entziehen,wenn der statische oder gar absolute Standort zu einer ständigen Dynamik der Ironie aufgelöst wird. Ist oben zwischen Leser und Erzähler bei scheinbarer Identifikation ein tiefer Graben gezogen,so gewinnen von da her die scheinpathetischen Leseranrufe und -appelle(232,237,239,273 u.a.) einen spielerischen Charakter. Spielerisch auch ist die Konfession,die bekennt,daß Clemens seine(doch von ihm selbst fixierte)Allwissenheit als "unzukömmlich" betrachtet(168),da er den Leser(der ihm im Grunde völlig unwichtig ist und auf den er nur in einer wechselseitigen Funktionalität reagiert)damit übervorteile. Im-

hieratisch beginnt es und wird dann realistisch-demokratisch!- S.394:"Das Vers-Epos trägt für uns archaisches Gepräge - wie der Vers selbst das Archaische in sich trägt und eigentlich noch Zubehör eines magischen Weltgefühls ist. Die Epen der Urzeit sind ja nicht gelesen oder erzählt worden.."

manent ist in dieser umweghaften Versicherung eine erneute Positionsbefestigung vorhanden,als lehne der Erzähler sich gegen eine Gesetzmäßigkeit auf,über die er nicht verfüge. Es ist die Schlegelsche Hauptform der Ironie,die Clemens für seine Selbstinterpretation ins Spiel setzt,die Form des "als ob". "Als ob" Clemens allwissend wäre und "als ob" er sich dennoch gegen diese Allwissenheit verhalte in seinen Erzähltechniken,mit einer Maskierung dem eigenen Ich gegenüber,mit einem Versteckspielen um das eigene Wissen herum,macht er seine Bemerkungen und Notizen, die dies "als ob" dem Leser kommentierend aufschlüsseln. Dies "als ob" kleidet sich beispielsweise in die Form menschlicher Emotionen,in die Form einer negativen Sehnsucht nach der Unbelastetheit eines außerhalb der Fiktion stehenden Unwissenden, Zukunftsblinden(179). Die ironische Erzählweise absorbiert so die naive Erzählweise in sich; das naive Erzählen ergibt sich als bloße Spielform des Ironischen,wird vom Leser aber mitvollzogen - jedenfalls streckenweise. Auf diese partielle Akzeptierung der Unwissenheitsrolle (als Gegenpol der Allwissenheitsrolle)durch den Leser ist eine ganze Schicht der Clemensausweisung hinberechnet.

S.20"...Korallen,und wie sie hießen,Achat..."
Der ironische Umschlag beruht auf einem ähnlichen Prinzip hier wie bei dem Stilmittel des angeblichen Verschweigens("Ich will kein Rühmens machen..").In der Aufzählung eines dargebotenen und akribisch zusammengetragenen Wissens bricht desillusionierend die Stimme des Laien,des Unwissenden ein("und wie sie heißen"), sie bricht nur zäsurgebend ein;denn die Belehrung und Aufreihung nimmt ihren Fortgang ("Achat..").

S.24/5 "Sibylla mit ihrem gevitzten Kleidchen(oder wie man für künstlich mit Goldfäden eingewebte Muster sagt..)"
Die Mönchsfiktion konstituiert sich in der Haltung, die in Modedingen und -fragen unbedarft sich ausgibt, während die realistisch-genaue Erklärung und Umschreibung mehr Eingeweihtheit und genaues Hinschauen verrät,als ein Fachterminus("gevitzt") es je hätte tun können. Clemens bringt also über die dialektische Methode erst die Frage ins Spiel,ob er nun in einer von der Welt abgesetzten oder mit ihr identischen Position lebe.

S.28"...Tjoste..reiten..Schellenvogel abrichten.. künstlich blatten..Was weiß ich von Ritterschaft und Weidwerk! Ich bin ein Mönch,im Grunde unkund all dessen und etwas ängstlich davor..Ich habe nie eine Sau bestanden..und wende Worte vor."
S29 "..und habe das Wort 'blatten',das ich hier mit

solcher Scheingeläufigkeit gebrauche,eben nur aufgeschnappt..Buhurd..lustiges Reiterspiel..Carière.. Hurterei.."
S.36(Fest der Schwertleite) "..was weiß ich davon, doch in der Sprache der Welt bedeutet's.."
S.176 "..Mein mönchisches Herz hat nicht Anteil an solchem Männerunfug und ritterlichem Gebleu.. das Prügelfest und Männergeräuf.."
In den letzten vier Beispielen bildet sich eine Brücke zu den oberen durch die Gemeinsamkeit der dialektischen Methode im Erweis der Mönchsfiktion,hier verstärkt durch die Sprachpole Mönch-Welt,Mönch-Männer, Mönch-Ritter. Während Clemens geradezu eine Mimikri aufbringt in der Darstellung der verschiedenen Themen, die er behandelt,sei es Panegyrik,Mode,Ritter-und Jagdleben(um bei unsern Beispielen zu bleiben),zieht er sich jedoch sofort auf die Basis der Scheingeläufigkeit des Worte-Vorwendens zurück. Das ermöglicht ihm,sich perfekt in allen Sphären zu bewegen,ohne damit die Fiktion der Mönchsrolle zu brechen. Das Spiel mit der eigenen Rollenhaftigkeit wird zum Spiel und zur Rollenhaftigkeit der Aussage selbst. Das heißt: wo die Dialektik dazu dient,die Mönchposition zu festigen,unterhöhlt sie den Wahrheits-und Realitätscharakter des Dargestellten als einer bloßen souverän erstellten Schablone. Aus der Scheinhaftigkeit der eigenen Rolle ergibt sich in der sprachlichen Überkreuzung das Wesen des Scheins im Rittertum. Dabei retiriert sich Clemens auf eine traditionelle(d.h.zu seiner Zeit wohl noch nicht in Erwägung gezogene)Auseinandersetzung zwischen Erlebnis-und Erfahrungswissen im Unterschied zum Phantasiewissen der reinen Dichtung und Fiktion. Die Trennung zwischen sprachlicher Imitation und erlebnismäßiger Erfüllung dieser Sprachschicht wird zugleich vollzogen und übersprungen. Was Clemens erlebnismäßig nach seiner Aussage nicht aufzuweisen hat,hindert ihn nämlich nicht,in seiner scheingeläufigen Darstellung fortzufahren. In dem Wort "Hurterei",das auf einer durchaus modernen Ebene die Assoziation und Abwertung des Fachterminus "Buhurd" bildet,deckt sich dann wieder der Anachronismus in der Sprachschichtung Clemensscher Ausdrucksformen auf,ein gleichsam humorvolles Innehalten der Mönchsfiktion. Daß Clemens die ganze Ritterwelt mit "Vivats und Trara" bezeichnet und abtut,steht in gleicher Linie wie die Wendung des Versprogramms; in einer der Schichten(die jedoch in ständiger Bewegung und Gegenbewegung sind)ist die Polemik gegen die Ritterdichtung und ihr Sujet gerichtet.

Nicht nur das Faktenwissen,die szientifische Attitüde des Erzählers werden damit unsicher gemacht,in ein Licht der Pseudorealität gerückt,sondern wiederum die Erzählhaltung als solche,die sich selbst als Scheingeläufigkeit entlarvt und dies ganz ohne gêne tut. Als diese Scheingeläufigkeit,die sich in einem Syllogismus aus dem Text selbst und dem Verhalten der handelnden Per-

sonen rechtfertigen will,sich allerdings als ironischer Angriff auf die Erzählhaltung des Dichtens aus dem Erlebnis heraus,auf die gesamte Richtung der Erlebnisdichtung(und zugleich auf ihren Gegenpol,die Phantasiedichtung)entlarvt,gewinnt sie die bloße Funktion ironisch-dichterischer Balance der Allwissenheitsrolle, gewinnt sie das bloße Gewicht eines understatements. Ein ähnlich dialektisches Spiel treibt der Erzähler mit der Form des epischen Verweilens(195/6).Er rühmt sich,schweigen zu können und schonend auszusparen,deckt gleichzeitig damit in immanentem Vorwurf gegen die Vorlage Lücken auf,die er jedoch nicht in der Negation beläßt,wie er zu tun vorgibt,sondern erteilt in elliptischer Form trotzdem Auskunft über das Ausgesparte als solches. Er ruft sich selbst zur Ordnung("Ich will kein Rühmens machen.." und "Damit des Rühmens genug! Es war ohnehin kein Kleines,soviel Rühmens gehörig anzuordnen!"S.20)..Scheinbar hält er sich dabei an die brevitas-Formel,das Ideal epischer Kürze.[1] Für ihn,wie schon für die Panegyrik,[2] ist diese Formel jedoch "gedankenloses Klischee" oder ironisches Stilmittel(der Begriff "gedankenlos" ist nie auf die durch und durch gedanklich fundierte Erzählweise anzuwenden,wie sie Clemens präsentiert).[3] Nicht nur der ursprüngliche Gedanke dieser Stilfigur,die Furcht, den Leser zu ermüden,leitet Clemens zu dieser zwar inhaltlich nicht mehr befolgten,aber durch ihre bloße Existenz auflockernden und gliedernden Formel,sondern vielmehr gleich wieder der erzählerische Selbstkommentar,der die Länge und Ausführlichkeit (Verabsolutierung des Erzählten)bestimmter Passagen als fiktive Belastung für den Erzähler hinstellt und damit geschickt und wie unauffällig auf das literarische Programm und die literarische Autorität zurückweist("Kein Kleines..Grammatisch im Zaum zu halten").

> Ein ähnliches Spiel treibt der Erzähler mit sich selbst(S.83),wo er sich aufhält über Dinge,"..welche einem so müßige und nebensächliche Betrachtungen" eingeben "wie diese über 'trotz' und 'wegen'.." 4)

Mehr oder weniger reichen diese Fragen ins Erzähltechnische

1)Curtius,a.a.O.,S.479 ff.
2)Curtius l.c.
3)Die gleiche Formel ist dem Erzähler im "Doktor Faustus" in den Mund gelegt(S,503,im Zusammenhang mit der Gregoriusdichtung, die dort noch in der Tradition der Gesta Romanorum steht).
4)Das trifft auf Laurence Sternes Begriff und Tendenz der "progressiven Digression".

herein,und schon Hartmann setzt sich bewußt mit ihnen auseinander. Er kündigt beispielsweise an,einen Erzählstrang zugunsten eines anderen eine Weile zu verlassen,was bei ihm der seiner Dichtungsform innewohnenden chronologischen Schwierigkeit entspringt,"hic et ubique" zu sein. Allgegenwärtig kann auch Clemens nicht sein,wenngleich er es leugnet. Er umgeht die Schwierigkeit dieser Erzählunmöglichkeit dadurch,daß er sie zu einer Tugend macht: Zu der Tugend nämlich,nicht einsinnig,nicht "geradhin und simpel" zu erzählen(70),sondern durch feine Irreführungen,Pausen und Wiederaufnahmen die Neugierde des Lesers nicht nur zu spannen,einen Faden gleichsam beiseite zu legen,sondern es gelingt ihm damit eine beabsichtigte psychologische Lenkung der "Mär" auf das hin,was "recht eben dem Leser zu wissen nottut"(71).

Um psychologische Lenkung ist es dem Erzähler gleichfalls zu tun,wenn er seine Dichtung sich in verschiedene Sprachschichten aufgliedern läßt,beziehungsweise aus der Montage verschiedener Sprachschichten seine Erzählung aufbaut. Es ist nichts damit getan,eine heldenepische,eine ritterliche,eine späthumanistische, eine antik-lateinische,eine theologisch-sakrale,eine modern-extravagante Sprachschicht festzustellen und daraus etwa zu folgern,in welcher der Phasen die Mönchsfiktion sich etwa verdichtet(wie in der Konstrastierung gegen das Ritterliche,Heldenepische als den der Welt offenen Formen; der modernen als Bruch mit der Fiktion; oder in der Identifikation mit der lateinisch-gebildeten und der theologisch-sakralen als der eigentlichen Domäne des geistlichen Erzählers). Vielmehr sprechen die verschiedenen Gestalten selbst nicht nur eine mit ihrem Milieu korrespondierende Sprache(das wäre rein soziologische Darstellungsweise),ist das Wort immer zielgerichtet auf den Dialogpartner oder im inneren Monolog auf das eigene Ich,zielgerichtet auf den anderen und sich selbst mit den Mitteln des anderen oder den eigenen. Sofern es sich um soziale Kontrastierungen handelt,um Sprachstufen verschiedener Bildungshöhe,so kommen sie miteinander ins Spiel. Die Rollen sind dabei nicht statisch,sondern durchaus dynamisch. Sie können bis zur völligen Umkehrung der Situation wechseln,so daß der Dialekt,die Sprache der kleinen Leute,plötzlich in den Mund des hochsprachlichen und gebildeten Gegenübers verlegt wird,während der Fischer oder die Magd ein-

dringt in eine ihr nicht wesensgemäße und weit überlegene Sprechweise. Der einzelne Sprecher stellt sein Wort jeweils darauf ein, an wen er es richtet. Drei Beispiele sollen das erläutern:

I.Herr Grimald

Herr Grimald,der Vater von Willigis und Sibylla,weiß mit seinen beiden Kindern in zwei ganz verschiedenen Tonlagen Konversation zu pflegen; das ist früh skizziert und herausgestellt:

23)"..nannte Herr Grimald das Söhnchen nur Löli und Lümmelein,das Weiblein aber 'ma charmante'.."

Wenn von den Säuglingen in solcher Art die Rede ist, von der kleinen Sibylla bereits als "Weiblein" und "ma charmante",so lenkt der Erzähler den Leser damit vorausdeutend in eine Richtung,die das Verhältnis dieser drei Menschen nimmt,nämlich:durch den rauhen und männlichen Ton des Vaters sich gegenüber und den höfisch-charmierenden der Schwester gegenüber wird Willo provoziert,durch das damit angedeutete Hintergründige steigert sich in ihm der Schreckenstraum vom Vater bis zum Ödipuskomplex.

25)"..indem er Willo klapste,Sibylla aber küßte.."

Grimald hält diese Differenzierung seiner sprachlichen Gestimmtheit durch,nicht nur den Kleinkindern gegenüber,sondern auch den jungen Menschen,die aus ihnen geworden sind:

35)"..aller Magde beste.."
"Fils du duc Grimald..alez avant..du Fant..
Spatz..Datteln gewärtigen..Schwatz haben.."
und Sibylla:"Beau corps ist dein!..corteisierte.."

Der Schwebezustand zwischen förmlich französischer Hofsprache und vertraulich derb-väterlicher spiegelt das unausgewogene Verhältnis zum Sohn wider wie auch zur Tochter. Das Sprachliche wird zum Reflektor der Seelenhaltung. Die Schicht der Galanterie Sibylla gegenüber lehnt sich möglicherweise in ironischer Formelhaftigkeit an den Preis von Enites Körperschönheit durch ihren eigenen Vater,den verarmten Grafen, an.

Interessant ist die Sprachschichtung in der Sterbeszene Herrn Grimalds,wenn sich Ritterliches mit modernen Elementen vermischt und unter der Hand auch die Sprache der Bußdichtung und contemtusmundi-Haltung hineinkommt in einer disparaten Nachbarschaft zu der Metaphorik aus der Jagdsprache.

40"..gewaere..treu..demütig..stark..milde..Weisheit.. exklusiv..adelige Moralität..Heiligkeit..Knikkung des geraden Erbgangs.."

39)"..der Tod bläst schon über mir die cornure de prise..den edlen Hirschen zu entbästen..mittels des Tannewetzels..verjehen..Wurmgarten..übles Wolfstal..Missegut..porta Paradyses..ein lützel Verharren.."

und zu Willo:"..ridikül..Fanz.."

Was sprachlich als latentes Material angedeutet und zu einer Komplexität verschmolzen ist,wird inhaltlich durch gegenläufige Nebensätze unterminiert:

39)"..die sterb ich dir an,wenn auch höchst ungern.."
40)"..Und er sagte ihm alles,was schon sein eigener Vater zu ihm gesagt,was gang und gäbe ist,und wovon er meinte,daß es in solcher Stunde sich zu sagen zieme.."

Dieses Konventionspathos der Rede des rex iustus,dessen Clemens sich für den Tugendkatalog bedient,wird nicht nur angegriffen durch die Ebene moderner,durch die Psychologie hindurchgegangener Ausdrücke,sondern auch durch die Enthüllung des Scheincharakters und die Vorwandhaftigkeit der Worte gegenüber der Situation.

In Willo selbst ist diese moderne Terminologie, diese Sprache der Dekadenz gegen die grob-tägliche, deren sein Vater sich ihm gegenüber bedient,noch nicht ausgewogen:
33)".. exzeptionelle Kinder..von Gebürte hoch.. lieblich dévotement..Windpocken..Bürzel..Ganser.. Ziegenpeter..Mumps..tout de même..tiefe Blässe.."
Das altkluge Dekadenzpathos wird immer wieder von der Schicht des Vulgär-Realistischen durchbrochen, anerzogene und spontane Elemente geraten in Widerstreit. Die Realität und Banalität der Welt steht (Bürzel,Ganser..) in Kontrast zu der Auffassung der Kinder von sich selbst,die sich in Sprachmanieren äußert.

II.Der Abt und die Fischer

In den Sprachabgründen zwischen Abt-und Fischerswelt zeichnet sich der ganze Verlauf eines Konfliktes vor, wie er zwischen Gregor und Flann entstehen muß. Das Wort vom Zwei-verschiedene-Sprachen-Sprechen ist hier bis in die äußerste Konsequenz hinein realisiert.Nicht nur,daß in der bekannten Sprachmimikri eine täuschende Konstellation der Wirklichkeit entsteht,sondern es resultiert auch aus der sprachlichen Aufteilung unmittelbar eine geistige und gar menschliche.

90)"..Fische?Nee,dat's nu'n littel bit tau veel verlangt. Wi können von Lucke seggen,dat uns de Fisch nich hebben,denn dat was Euch 'ne Freise,Herr,un waren Euch coups de vent.."
"Wie sie reden,dachte der Abt. Höchst ordinär. Denn er meinte,daß er sich über ihre Sprechweise ärgerte,da er doch nur enttäuscht war,daß sie keine Fische brachten."

In dieser Hütten-Messingschen Ausdrucksweise(wie Clemens sie nennt)fallen zwei Elemente heraus,das mhd. "freise" und das frz. "coups de vent". Beide entstammen einer Sphäre des Gebildeten-,des Geistlichenstandes(die Abtfiktion verstärkt hier die Mönchsfiktion des Clemens sprachlich). Ein Versuch der Überbrückung wird so gemacht,indem die Fischer sich - wahrscheinlich unbewußt - Fetzen der Hochsprache angeeignet haben. Dies Prinzip der Adaption fremder Sprachsphären wird im "Felix Krull" zum ironischen Stilmittel einer geradezu chamäleonartigen hochstaplerischen Anpassungsfähigkeit. Das will der Sprachbruch hier nicht sein. Aber die Tatsache,daß der Abt die unorganischen Ele-

mente gar nicht bemerkt,deutet auf seine Abwesenheit hin,die das Sprachliche("höchst ordinär") nur als Vorwand nimmt für eine menschliche Enttäuschung(das nicht stattfindende Fischmahl),nur als psychologisches Ventil gleichsam. Über diesen beiden Ebenen,der sprachlichen und der psychologischen,ergibt sich die ironische Perspektive des Erzählers("denn er meinte..da er doch nur.."),der die Maske lächelnd vom Gesicht des Abtes nimmt.
Wie die Verssprache wird dies Hütten-Messingsch zu einer Schicht der Lüge erklärt,wie dort aber ist nur in ironischer Unfestigkeit,in ironischem Hin-und-Wider ein Angriff in Erwägung gezogen.

91)"Ihr lügt ja. Richtig reden,das muß man nicht. Aber die Wahrheit sagen.."

Die Ambivalenz dieses Vorwurfs offenbart sich im Zusammenhang einmal mit der Stelle,als der Abt sich über das Nicht-"richtig-sprechen" ereifert,zum anderen im Zusammenhang mit der von ihm geplanten und inszenierten Komödie,in der die Fischer plötzlich lügen und richtig reden sollen(in Verstellung).

95)"Ihr hewt uns allwegs geseggt,dat wi schellen die Wahrheit tellen.wenn ook mit slechtem Muhl.."

Die Einübung dieser hochsprachlichen Vorführung scheitert nicht nur,sie erweist sich auch als eine Fehlberechnung,da die Mönche gerade über das Unadäquate der Hochsprache aus dem Munde der Fischer lachen. Aus Wollen und Können ergibt sich eine komische Diskrepanz, die ironisch beleuchtet wird; damit hängt auch die Identifikation von Hochsprache gebrauchen und "Maul spitzen" zusammen.

98)"Mönche:Hört den Kötner und seine eloquentiam!.."

Nicht nur aber diese Zweiteilung in Personenschichten ist da,die von der Fischersseite - und mitunter auch der Abtseite - durchbrochen wird,sondern eine Art von anachronistischer Schichtung in der Abtsprache selbst, die sich immer wieder bemerkbar macht:

93)"Was habe ich erwartet..daß es ein Baby in geordneten Verhältnissen wäre,das sich in einem Faß auf der Freise herumtreibt..."

Der Spannbogen dieser Sprache reicht von "Freise" bis "Baby",vom mhd Wort bis zum Amerikanismus,der provokativ wirkt und gleichzeitig die Funktion hat,einen überzeitlich-gültigen Zusammenhang zu leisten,den des Schicksals aller ausgesetzten Kinder,indem die Fiktion aus sich heraustritt und die Realität transparent werden läßt.

132)"Ich bin an Jahren ein Greis,schon siebenundsechzig,dear me,wie lange kann ich noch leben."

Der saloppe,anachronistische Einwurf(einmal aus einer ganz anderen Sprachschicht,zum anderen aus einer fremden Sprachfamilie)desillusioniert das Pathos,mit dem diese Aussage an sich arbeitet. Durch diese Sprachsituation vorbereitet,kann sich ein Sprachdualismus in Gregors Situation voll entfalten. Er nimmt Elemente aus beiden Schichten auf,mit denen er konfrontiert wird,sagt:"Wat schell da in sin? Da kehr ich

nich vor..(=to care for),und "credemi"(das Lieblingswort des Abtes,nach dem Gregor seinen Spitznamen erhält). Für die Abtsprache scheint nun aber Gregor geradezu physiologisch prädestiniert(das Motiv der einer Sprache gemäßen Mundstellung S.95/97/105). Das greift Gedanken der Junggrammatiker auf,die sich mit diesem Problem befaßten. - Der Halbbruder Flann,der schnell spürt,daß die andere Sprachwelt im Kloster eine Kluft zwischen Gregors und der Fischerwelt überhaupt aufgerissen hat,fixiert Gregor auf diese als beleidigend empfundene Bildung(damit ist ihm eine psychologische Einfühlung unterschoben,die weder von ihm - seinem Milieu und seiner Intelligenzstufe entsprechend - noch von Clemens in der Mönchsfiktion eigentlich geleistet werden kann).

117)Gregor:"Es ist lateinisch und heißt:'Von den Lobpreisungen des Hl.Kreuzes'. So hätte ich gleich sagen sollen---Verse,weißt du,und sie sind mit guten prosaischen Erläuterungen.'
Flann:"Tu nicht bosten und swaggern vor mir..mit deinem gelehrten Snack von prusaschen Läuterungen! Absichtlich willst du mich demütigen mit deinem Gebabbel.."

In diesem direkten Spiegelbild eines Satzes in zwei Sprachversionen ist die Konfrontation am eindrücklichsten geleistet. Diese beiden Sphären kommen unweigerlich in Konflikt,und schon Flanns Version ist von Haß diktiert; so unterlaufen ihm Silbenirrtümer(Erläute - rung-Läuterung). Das Zerrbild der verhaßten Bildung ist jedoch ungewollt hervorgerufen durch Gregors unverschämte Mildheit und Einfühligkeit,durch sein Ungeschick im Brückenschlagen:

119)Flann:"Aber du bist so frech,es zu wissen,und gar so frech,noch freundlich zu sein!Wärest du frech gegen uns,das wäre viel weniger frech!..und läßt es uns merken,daß du's nicht merken lassen willst."

Diese Dialektik höchster intellektueller Analyse macht den Erzähler sichtbar,einen Erzähler allerdings, der vom naiven Erzählen sowohl in dieser Unterschiebung einer Rede abgeht als auch in der Optik,in die er damit seine eigene Rolle versetzt. Von ähnlichem Interesse,aber ohne neue Ergebnisse zu liefern,ist das Prinzip der Unterhaltungen und Anredeweisen des zweiten Fischers,die sich einmal an Gregor,dann aber an die hohen Kirchenfürsten richten.

III. Sibylla und Jeschute:

Hier und gerade von Seiten Jeschutes wird ein weiter Schritt auf das hochstaplerische Prinzip der Sprachadaption und -inbesitznahme geleistet. Allein,um sich der Aufmerksamkeit ihrer Herrin zu versichern,begibt sich Jeschute in die Sprachsphäre,die sie von ihr kennt und aufgeschnappt hat:

206)"..ihr Kißlein,ihr seidenen cuissins.."

Es bleibt jedoch nicht bei dieser einmaligen und einseitigen Überschreitung der Grenzen,vielmehr kommt es zu einem sukzessiven Wechselspiel,das den jeweiligen

psychologischen Standort der Gesprächspartner und der Gesprächssituation indiziert.

206) Sibylla:"Was faselst du Trulle da bei der Hantierung.."

Während Jeschute in ihrer Gier nach Wissen,Geheimnissen und ihrem Geltungsbedürfnis sich Sibyllas Sprache zu bemächtigen sucht,indem sie auch eine Sphäre der Vertraulichkeit,des Komplicentums so zu fundieren trachtet,steigt Sibylla Schritt für Schritt herab,parallel zu ihrer inneren Einstellung,die Vorurteil nach Vorurteil abbaut und sich ganz in den Bann und die Pläne Jeschutes hineinziehen läßt. Wie also seelisch und menschlich die Schranken fallen und Einbrüche vollzogen werden,so spiegelt das die Sprache wider,in der sich beide Ausgangsbasen immer mehr assimilieren:

206)Sibylla spricht von:"faseln..Ding..Schwätzerin ..Närrin..ansudeln..Unrat des Mauls..Krächzende Räbin."

Während sie sich in dieser Ausdrucksweise zwar gehaltlich noch zu verwahren sucht,indem sie Verächtlichkeit in ihre Wortwahl legt,gleitet sie allein durch die Teilhabe an der niedern Sprachsphäre schon hinab in ihren Wirkungsbereich,was kleine psychologische Nebenbemerkungen aufdecken:"mit bebenden Lippen..","Denn ich gesteh dir's".., "rate mir!" Dies "rate mir" ist die letzte Stufe,die nämlich von Jeschute angestrebte, in der nicht nur ihr Wissen,das hervorsprudelnde Geheimnis aus ihr herausgelockt werden darf,sondern überdies die Mitwissende sich ganz in die Hand der Magd begibt. Das gibt dann Jeschute ihr Stichwort,in dem sie sich wieder ganz in ihrer eigenen Sphäre bewegt, da sie es nicht mehr nötig hat,hochstaplerisch etwas vorzutäuschen,das gut genug war,seinen Zweck zu erreichen:"Die Luft ist rein", fordert sie ihre Herrin auf,ihr nachzufolgen - "Ihr seid ganz sicher".

In der diffusen Aufschwellung der Sprache als Augenblicksstil und momentgebundenes Charakteristikum,in dieser elastischen und artistischen Anpassung an Situation und Sujet kommt erneut der Schwebecharakter des ganzen sprachlichen Kunstwerks zum Ausdruck,der Übergangs-und Durchgangs-Charakter einer jeden Aussage. Sie nimmt bestenfalls eine Scheinfestigkeit an in Wiederholung und Leitmotiv und läßt hinter ihrer horizontalen Progessivität nur mosaikhaft und prismisch gebrochen eine vertikale Konstante,den Erzähler als Fiktion,erkennen,der allerdings gerade in der Hyperpsychologisierung des Sprachmaterials in seiner genannten Verkörperung als höchst fragwürdig erscheint und mehr und mehr zur Folie für etwas ganz anderes wird. Die Labilität einer solchen Sprachhaltung geht so weit,daß sie mit denselben Mitteln gegenteilige Wirkungen erzielt. Das sei abschließend in einem Stilbeispiel gezeigt:

> S.44:"O Willo,welch Gewaffen!Ouwê,mais tu me tues!.. O fort! O,fort und fort! O Engelsbub..."
>
> Das siebenmalige "O",unterstützt durch den Stabreim und schließlich den Rhythmus,hält die Passage zusammen, die von einem Pol zu seinem diametral entgegengesetzten kommt(die Substantive),und zwar über den Wendepunkt eines in ambivalenter Weise gebrauchten Wortes("fort", das einmal adversative,einmal progressive Adressierung ausdrückt),das sich in einer bedeutungsmäßigen(Höhepunkt einer Krisis)wie symmetrischen Mittelstellung befindet.

Wenn sich so gerade die Sprachschichtung als der fragwürdigste zwielichtigste Beweis der Erzählerfiktion erwiesen hat,so ergibt sich noch einmal das Problem der Maske,das nicht nur den Erzähler,sondern auch die Helden der Erzählung betrifft.

> S.47)"Nun aber ist's am Tage,oder,wenn am Tage noch nicht,muß es doch allernächstens ruchbar werden, bei noch so weiten und faltig gerafften Kleidern, und wir sind beide,wir sind alle drei verloren!"
>
> S.52)"Und damit warfen beide sich,wie sie's vorher verabredet,vor ihm auf die Knie und streckten unter Tränen die Hände zu ihm empor..."

In diesen beiden vergleichsweise angeführten Stellen aus dem Roman manifestiert sich ein Phänomen der Mannschen Helden überhaupt,daß sie hell bewußt sind in tiefster Erschütterung. Die Vorgänge Emotion und intellektuelle (Selbst)kritik laufen parallel,und so kommt es zu einer eigentümlichen Brechung,die das Problem der Maske für sich in Anspruch nimmt. Im Grunde aber ist diese Beobachtung der permanenten Gleichzeitigkeit von Gefühl und Analyse,Geschehen und Kommentar,Erlebnis und intellektueller Erhellung die Situation des fiktiven Erzählers selbst, ja sie ist,weiter gespannt,die Grundstruktur der Rezeption,wie sie sich in ihren Helden,in der Sprache,in der erzählerischen Fiktion spiegelt. Unter diesem Aspekt wird die Dichtung wieder zu einem Ganzen.

> "Aus der Spaltung entsteht diese faszinierte und beunruhigte Bewußtheit des Bewußtseins,die Ironie als Teilhabe an mindestens zwei Welten,die Neigung zum Komödiantischen und zur Maske,die Polarität zwischen Sein und Rolle,die seit den ersten kleinen Erzählungen Thomas Manns episches Lebenswerk durchzieht; in der umfassenden Lebensproblematik,in der Menschengestaltung wie noch in Einzelheiten der Stilführung... Mehrgliedrigkeit,die das Zeichen einer beständigen, nicht in dramatischen Bewegungen entscheidenden,sondern episch erwägenden,zugleich spielenden wie leidenden und immer experimentierenden Antithetik ist. In

> dieser Antithetik liegt ebenso die moralische Tendenz zur Mitte,zum harmonisch-humanen Ausgleich in der Balance der Antinomien wie die Tendenz zu einem weltanschaulichen Relativismus,der,nur reaktiv,auf Entscheidungen verzichtet." 1)
>
> "Zwischen Ergriffenheit und Abwehr,Leidenschaft und Kälte,Mitfühlen und kritisch gespannter Beobachtung bewegt sich die Erzählhaltung,deutlicher in der Antithetik jener letzten Adverbien,in deren Wahl sich die bei Mann ständig wiederkehrende Lebensproblematik spiegelt: Die Antithese zwischen dem Moralischen und dem Ästhetischen,die beides zugleich relativiert und hervorhebt." 2)

Die Dichtungstotalität ergibt sich erst aus den einzelnen,diametral über die Skala der ironischen Spielformen abgestuften Elementen. Diese Tendenz zum Mosaik,zur Montage,zur ironischen Relativierung entspringt einer Zwischenstellung zwischen Romantik und Psychologisierung,Magie und Realistik,Emotion und experimenteller Analyse,die einfach Manns Mitgift ist. Seit Eliots Theorie vom Dichter als Katalysator sind diese Dinge uns geläufig,seit der Entwicklung des modernen Romans und ihrer Erhellung durch Kritik und Psychologie wollen sie einem als zeitgeschichtliche Gegebenheiten erscheinen - auch für Thomas Mann.[3] Wenn sie uns nun zwar erst in dieser Terminologie,die aus der modernen Bewegung selbst stammt,zum eigentlichen Gebrauchsgut werden sollte,so reichen die Wurzeln dieser Romanentwicklung, zumindest auf der Stufe Thomas Manns,noch tief in die Romantik hinein,weisen sie auf Schlegel zurück,der in seinem Lyzeums-und Athenäumsfragmenten bereits die künstlerische Haltung vorbildet, in der sich Mann so virtuos zu Hause weiß. Friedrich Schlegel spricht von der "transzendentalen Bouffonnerie"[4] und zielt damit auf einen Typus des (ironischen) Dichters(vom italienischen "buffo" her) ab,zur gleichen Zeit als Goethe den Epiker mit dem Rhapsoden vergleicht. Schlegels Prägung der "progressiven Universalpoesie",die nicht nur alle getrennten Gattungen der Poesie wieder vereinigen will,sondern auch alle außerpoetischen Strömungen in die Dichtung mit hineinnimmt,mag in einem umfassenden Sinne auch für Thomas Mann Geltung haben.

1)Martini,a.a.O.,S.206/7
2)Martini,a.a.O.,S.212
3)T,S, Eliot:Tradition and the individual talent(1918) in: Selected Prose S.26: "The analogy was that of the catalyst.. the transorming catalyst."
4)Lyzeumsfragmente Nr.42

> "Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt,ein Bild des Zeitalters werden.Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellenden,frei von allem realen und idealen Interesse,auf den Flügeln der poetischen in der Mitte schweben,diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen." 1)
>
> "Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe.." 2)

Die Anpassungsfähigkeit des Dichters,die Hypersensibilität und Einfühlungsgabe einer geradezu gefährlichen Intuition scheint oft bis an den Rand des Identitätsverlustes zu führen,bis zu der Form des "cameleon poet"(von der Keats,gewiß auch unter Einfluß der deutschen romantischen Bewegung spricht).[3] Für uns heute ist nun diese Form der Mimikri des Dichters schon beinahe etwas Historisches,nichts Revolutionäres mehr. In dem Aphorismus von Keats kommt mit dem kleinen Wort "virtuous" ein Aspekt in dies Spiel mit der Rolle,mit der Maske,der diese dichterische Chamäleon-Haltung der ästhetischen Darbietungsweise zuordnet,die vom Ethiker als "Gesichtslosigkeit,Fundamentlosigkeit, Relativismus" betrachtet werden muß. Während wir uns jedoch von der Gestalt des Clemens immer mehr lösen,treffen diese außerliterarischen Maßstäbe eigentlich ins Leere; denn sie treffen nicht den fiktiven Erzähler Clemens,sie treffen aber auch nicht dahinter einen "realen" Erzähler Thomas Mann,sondern die Erzählhaltung(einmal abstrakt genommen,was man allerdings nicht durchhalten kann für den ganzen Roman). Sie aber mißt und reibt sich an anderen Maßstäben als eine eingesetzte und beliebig auswechselbare,da völlig unfixierte und nur vereinfachend in ein Schema gepaßte Figur wie die des Clemens.

> "Das Leben sei eine Maskerade,sagst du: du spielst auf der Maskerade des Lebens zu deinem unendlichen Spaß deine Rolle mit solcher Virtuosität,daß es noch niemand geglückt ist,dich zu entlarven: offenbarst du dich,so ist das nur ein neuer Betrug. Freilich ist das nicht bloß ein Spaß für dich. Nur unter der Maske kannst du atmen. Daß dir der wirkliche Mensch nahekommt,benimmt dir den Atem. Es zwingt dich also auch die Not,die Maske festzuhalten. Und das glückt dir in der Tat vortrefflich. Denn deine Maske ist die geheim-

1) Athenäumsfragmente Nr. 116
2) Athenäumsfragmente Nr. 433
3) Letters,ed.Houghton,S.134:"What shocks the virtuous philosopher delights the cameleon poet."

> nisvollste von allen. Du bist selbst nichts,bist nur ein Verhältnis zu andern..." 1)

Von dieser Warte des Aufladens der eigenen Identität nur aus Reaktivität und Mimikri löst sich die Clemensfigur auf,und in ihr wird die Latenz einer bloßen Erzählfunktion sichtbar,greifbar.

---

1)Sören Kierkegaard,Entweder-Oder,S.129 ff.: Das Gleichgewicht des Ästhetischen und des Ethischen in der Ausarbeitung der Persönlichkeit.

b)DER "GEIST DER ERZÄHLUNG" ALS FUNKTION UND ERZÄHLHALTUNG

1) Strukturierung des Romans durch die Erzählhaltung

Bevor wir nun auf diese bloße Erzählfunktion zu sprechen kommen, die sich aus der Rollenhaftigkeit der Clemensfigur immer mehr herauskristallisierte,müssen wir auch für diese bloße Funktion noch einmal hinter unser Ergebnis zurückgreifen,auf das "Material",um von daher dann zur Abstraktion des "Geistes der Erzählung" den letzten Schritt zu tun. Solches "Material",das doch zugleich in jedem Einzelpartikelchen schon latent die ganze Abstraktion der Erzählhaltung beispielhaft beinhaltet,sehen wir in der Strukturierung des Romans.
Eine der Manifestierungen des Erzählgeistes als immanenten Strukturgesetzes ist das innere Gleichgewicht,die klassische Balance zwischen Glück und Schmerz,zwischen Heiterem und Traurigem(71,"denn so unklug ist der Geist der Erzählung nicht,nur lauter Trauriges zu künden").Gleichzeitig hat auch die Erzählung selbst das zu leisten,was das Humanum,der gefühlsbelastete fiktive Erzähler,nicht leisten zu können vorgibt: das Handeln der Erzählung in Grausamkeit und Konsequenz. Da der "Geist der Erzählung" die Erzählung,die Handlung ist, so ist er es,nicht Clemens,der erzählend den Tod Willigis verursacht (73,"Denn,wie es der Geist der Erzählung ist,der die Glocken läutet,wenn sie von selbst läuten,so ist er es auch,der tötet,die im Lied sterben".. "ich - Clemens - brächte es nicht übers Herz"). Der terminus "Lied" anstelle des sonst gebrauchten "Mär","Erzählung", "Geschichte" frappiert zunächst,stellt aber den Bezug zum Heldenepos,zum Heldenlied her,das den eigentlichen Erzähler in seiner persönlichen Rollenhaftigkeit noch nicht kennt,in dem der Erzähler anonym hinter dem Erzählten als bloße Funktion steht. Der Erzähler Clemens wird dagegen kontrastiert als die menschliche Stimme des Mitleids(selbstironisch),die es in der abstrakten Erzählung,der einen Fiktion nicht gibt. Nur der Erzählgeist kann eine Allgegenwärtigkeit präsentieren,nicht Clemens,der ja seinen Standort(zumindest fest innerhalb der ironischen Fiktion)an Notkers Pult hat. So ist Clemens genötigt,das Wort zu äußern,das ihn selbst seiner Autorität enthebt:(81,"..bin ich im Begriff mich mit dem Leser im Geist zu versetzen..).

Dieses Im-Geist-sich-Versetzen heißt die anfangs proklamierte epische Rolle der Allgegenwart(hic et ubique) in einer Anspielung auf Hamlet I,5) aufgeben,die Allwissenheit dagegen nicht nur als unzukömmlich,sondern auch als unerlangbar für eine Person oder "Verkörperung" zu bekennen. Denn nur der abstrakte Geist,die Kunst kann Auskunft geben über äußere wie innere Vorgänge,über Handlungsmotive,Gedanken,Erinnerungen und Assoziationen der fiktiven Gestalten - wenn anders diese Gedankenströme, diese raumlosen Gleichzeitigkeiten nicht als Willkür,Phantasterei und Konstruktion des Erzählers anmuten sollen. Nur das Luftige,Körperlose ist wirklich imstande,sich der Schwerkraft und Gebundenheit an einen Ort(bezeichnenderweise ist Clemens eben - wegen der Sprachfiktion - nicht in die Zeit hineingebunden,wohl aber räumlich fixiert und sogar eng fixiert) zu entreißen. Also nicht Clemens versetzt sich im Geist mit dem Leser,sondern besser die Erzählung versetzt den Leser (da nicht Clemens den Leser und Gregor über die wilden Meere begleiten kann,da nicht er in die Gehirne und Seelen der Figuren sieht) an das neue Ufer. Es gehört dabei zu den bloßen Spielregeln,daß beide Rollen,die der bloßen Erzählfunktion und des Clemens immer wieder ineinanderrinnen(197),daß vom "ich" zum "er" oft die Brücke eines besonderen Geistes("Mein Geist will sich nicht finden..") geschlagen wird statt des einen und absoluten Geistes.

Dieser absolute Geist wird nicht nur greifbar in jedem Wort und jedem Satzzeichen,die auf ihre causa zurückweisen,in jeder Stilfigur bis hinauf zur großen künstlerischen Formung,sondern -genau wie es für die Erzählerrolle eine Struktur,ein Sprachskelett gab,aus dem heraus man den Erzähler interpretieren,fassen konnte - bieten sich auch für die Erzählhaltung Sprachstrukturen an, die eben aus ihrer Strukturiertheit eine strukturierende Instanz zu erkennen geben. Es ist wohl schwieriger,eine Nicht-Person hinter dem Sprachmaterial nachzuweisen als eine Person; denn die Nicht-Person wird sich nur in verdeckten Erscheinungsformen offenbaren,wird ihren Charakter der Nichtexistenz gemäß versuchen, keine Spur zu hinterlassen,keine verräterische jedenfalls. So kommt es zunächst zu einer Definition aus dem Negativen,aus dem Nullstand der Erzählerfigur.

Allein daß die Dinge ihren Namen haben,die Situationen in Worte gefaßt sind,die Worte sich zu Strukturen zusammenschließen,deu-

tet darauf,daß es sich um Erzähltes,nicht um Sprachchaos handelt. Der Einsatz der eigentlichen Geschichte lautet:

> "Vor Zeiten war ein Herzog in Flandern und Artois, Grimald mit Namen.Sein Schwert hieß Eckesachs.Sein kastilianisch Leibroß war Guverjorß genannt.."(S.17).

In diesem,dem Heldenepos ähnelnden Ton kurzer und lapidarer Mitteilungen,in der naiven und geradlinigen Angabe von Fakten,wie sie nicht aus der Situation erwachsen,sondern gewissermaßen unter Verzicht auf jegliche Differenzierung und auf die getragenspannende Einführung umständlichen Romantons als Material vorangestellt werden,mit dem zu arbeiten ist,kennzeichnet sich eine praktische Denkungsart äußerster Unkompliziertheit,die einen als Basis dienenden Bereich schafft.

> "Allen diesen Darstellungen ist gemeinsam,daß der Erzähler seine Gestalten mit Nennung ihres Namens,aber nicht in einer bestimmten Situation einführt,und daß er uns gleich etwas von ihnen,sei es von ihrem Äußeren, ihrem Charakter oder ihren Lebensverhältnissen,erzählt, was unser Interesse rege macht. Es kommen hier ähnliche Gesichtspunkte in Betracht wie bei dem Vorwegnehmen der Handlung in der Komposition; auch hier verrät sich,daß für den Epiker,im Gegensatz zum Dramatiker,das Ganze früher ist als seine Teile.- Ich meine natürlich die Darstellung. Daß auch vor dem Auge des Dramatikers die Gestalten ganz da sind,ehe er an die Ausarbeitung des einzelnen geht,ist selbstverständlich." 1)

> "Dies Voranstellen der Charaktergemälde findet sich nun wesentlich bei Dichtern,die wir als naive bezeichnen können." 2)

Nicht nur in dieser,dem modernen Epos ungemäßen und sich deshalb als fiktiv decouvrierenden Erzählhaltung wird der Geist der Erzählung als solcher evident,sondern in den Worten "mit Namen", "hieß","war genannt",die sich nicht mit den bloßen Namen begnügen,sondern sie als solche kenntlich machen und damit ein Wissen hinter der Geschichte implizieren,das diese Namen rekapituliert,reproduziert. Zugleich verstärkt wird diese selbstentblößung des Spiels mit der Erzählung dadurch,daß der Name Baduhennas,der Gattin Grimalds,anklingt an den Badubeckas[3],der nicht nur klangevokativ wirkt,sondern auch in einer handlungsmäßigen Zusammenschau der beiden Episoden(die mit dem Namen sich verknüpfen)Übereinstimmungen bekennt(..."um sich dessen zu freuen, was ihm gegeben,nachdem er in aller Form betrauert,was ihm ge-

1)K.Friedemann,a.a.O.,S.137/8
2)l.c. S.151
3)aus Rabelais' Gargantua,Kaput III,S.167

nommen" - so heißt es für die Gatten Baduhennas und Badubeckas, da sie sich zugleich als Väter und als Witwer sehen).
Wissen,verdecktes Wissen,wie es aus dem Spiel mit dem Namen Baduhenna hervorblitzt,Belehrung,Dozieren,epischer Kommentar sind die Kategorien,die hinter der Geschichte selbst transparent werden.Sie offenbaren sich in harmlosen Beispielen.In einem Verbum wie "scheinen"("geborgener schien kein Fürst in Gottes Gnade", S.17),das automatisch mit seiner Anwendung einen dahinterstehenden urteilenden Geist freigibt; in einer attributiven Kommentierung des Landes Artois als "Schafe nährend"("auf den Höhen des Schafe nährenden Artois",S.18),die einen ganzen Bereich der Panegyrik aufdeckt und kulissenhaft ahnen läßt; in dem dozierenden "nämlich"("oft nämlich",S.35),das wie das zeigefingerhebende "denn" die Erzählung durchzieht,wird eine logische Denkstruktur vordergründig,wie sie das vage und mit seiner eigenen Vagheit kokettierende "so ungefähr" nur bekräftigt; in einer näheren Bestimmung "von Jugend"("Stimme spröd von Jugend",S.48),die der Qualität der Stimme Gregors(spröd) zur Seite steht,zeigt sich einen Moment die wissende Erzählhaltung; in dem einen Enthüllungscharakter(und also einen Enthüllenden,in die Geheimnisse Einweihenden) implizierenden Aufbau der Formulierung "was er wünschte,war,daß"("was er wünschte,war,daß Gott ihn...sende", S.222),die nur eine Verumständlichung des traditionellen epischen "er wünschte,daß" darstellt,spürt man die Gestaltung,die bewußte und auf sich selbst zurückweisende Gestaltung,in der Erklärung,dem wissenschaftlichen Kommentar("Dies nennt man Nepotismus,gegen den aber nichts zu sagen ist,wenn Verdienste ihn rechtfertigen." S.319); in allen diesen Stilfiguren epischer Erzählhaltung erkennen wir den bewußten Schöpferwillen,erhalten wir die Spurenelemente einer Erzählgestaltung.
Das letzte Beispiel("Wie lange aber,so gilbten auch sie,wie das Laub eines Sommers,und düngten den Boden,darauf neue Sterbliche wandelten,grünten und gilbten. Die Welt ist endlich und ewig nur Gottes Ruhm." S.319) freilich weist auf eine verwandte,andere Art der erzählerischen Selbstausweisung,die der Kollektivierung,in der Relation zwischen Einzel-und Allgemeinvorgang hergestellt werden.Subsummierungen,passivische und unpersönliche Bildungen und der "man-Ton",der Anspruch auf Gültigkeit der Dichtung erhebt. Alle diese Tendenzen weisen über die Dichtung

hinaus,über das Schicksal des Helden als Sonderschicksal,die Verhaltensweisen als Spezialverhaltensweisen und stellen die Erzählung (dahin ist die epische Erzählung ausgerichtet) in einen größeren,über sich selbst hinauswachsenden und -ragenden Rahmen.

Die eine Schicht der Beispiele,den "man"-Ton und die passivischen,unpersönlichen Bildungen betreffend,kennzeichnet sich einmal in der Kollektivierung,welche durch dies "man" vollzogen wird ("man lauschte viel wahren und trüglichen Mären..",S.18; "Sonst gab man einander spitzfindige Rätsel auf..","..zu jedem Gericht gab es..","..daß die Truhen barsten..daß die Gestelle und Kredenzen prangten..man die Lüfte würzte..das Gold ruhte..", S.19),sie hat ihren Platz im Roman an Stellen der Panegyrik,der Darstellung des Rittertums,atmosphäreschaffender Partien,schließlich in Passagen,die das allgemeine Urteil betreffen,beispielsweise also eine nicht persönlich faßbare Leserschicht,eine sich als traditionell und konventionell auszeichnende Denkungsart ("..der schönste Fünfzehnjährige,den man sich denken kann..", "Heiß wird man auch vom trügerischen Siege..",S.29;"Es heißt wohl:"Ist das Bett beschritten,ist das Recht erstritten.." aber was..",S.45: Relation Allgemeinfall- Einzelfall hier umgekehrt als sonst: Absetzen vom Allgemeinen). Dagegen umgehen die passivischen und unpersönlichen Bildungen("..war Herrn Poitewin Betroffenheit anzumerken..",S.156;"..des Hofes Freude genannt wurden..",S.22; "..alles in allem ist wohl nie eine Tafel so oft gelesen worden wie diese hier..", S.1o1;"..stark war zu befürchten,daß er nicht 'Mann' sagte,sondern 'Jungeling' und womöglich noch Knäbischeres. Aber nein...",S.161) geschickt,aber zu offensichtlich Einbruch eines erzählerischen,"ich"-sagenden Standpunktes,sie wollen sich im Rahmen reiner Fiktion halten, werden aber gerade in ihrer Bedachtsamkeit und Vorsicht suspekt und als gelenkt erkannt. Es kommt dabei zu brüchen("..Denn allen ist uns der Wunsch eingelegt,in das Gewesene heimzukehren ..",S.187),in denen hinter der anonymen Aussage plötzlich im Plural das Ich wieder durchbricht,sich mit dem Leser zusammenschließt und die reine in sich selbst reflektierte Erzählhaltung aufgibt um einer persönlichen Äußerung willen,die sich dennoch im Rahmen des Objektiven,der allgemeinen Beobachtung hält. Auf diese Zuspitzung bereitet schon die andere Stelle einer

nicht rein persönlichen Aussage vor(s.o.S.161),in der die Erzählhaltung von einem absolut verdeckten Blickwinkel("..stark war zu befürchten,daß..") dann doch direkt einsetzt("Aber nein .."). Diese zurechtrückende,korrigierende,reflektierende "aber nein" ist außerhalb der Geschichte selbst,ebensosehr wie es Teil der Geschichte ist. Die Verallgemeinerungen wollen andeuten,daß gewisse archetypische Erlebnisse,Ereignisse,Miniaturvorgänge und Verhaltensessenzen immer wiederkehren,keimhaft zunächst, dann wachsen,kulminieren und in ihrer optimalen Form dargestellt werden. Es deutet sich da eine Linie zwischen Realität und Dichtung an,zwischen Leben und Geist,die den gleichen Strukturgesetzen unterworfen sind,wodurch der Dualismus nicht nur überbrückt,sondern wieder aufgehoben wird. Aus diesem zurückgenommenen und sublimierten Dualismus zwischen Realität und Dichtung, Wirklichkeit und Illusion unter den Maximen gewisser archetypischer Vorgänge setzt sich der Aktualitätscharakter der Dichtung zusammen,und hier wird die Erzählhaltung als intellektuell erhellend unmittelbar deutlich aus dem Erzählten heraus.
Nicht nur intellektuell erhellend jedoch ist diese Erzählhaltung. Sie ist oft nur einer Funkstation vergleichbar,die ihre Morsesignale und vielfachen Zeichen in die Erzählung aussendet. Nicht für jedes Auge entschlüsseln sie sich,nicht für jedes Ohr sind sie etwas anderes als Geräusche in gewissen rhythmischen Abfolgen. Aber selbst in diesem rhythmischen Sequenzen,welche die Erzählung durchziehen,werden sie spürbar als Elemente,die von außen eindringen oder von innen sich herausmodellieren(je nach der Perspektive,aus der heraus man sie betrachtet). Diese kleinen,kaum entzifferbaren Morsezeichen tragen in Form einzelner Partikelchen,welche die Erzählung in permanenter Gegenwart begleiten,dazu bei,die strukturierende Hand erkennen zu lassen. Die Erzählhaltung wird greifbar auch in diesen Atomen der Meinungsäußerung,des logischen Aufbaus,der temporalen Aufgliederung,kausativen Zusammenschau,affirmativen,kollektivierenden Hinweishaftigkeit,wie sie geleistet wird in den Wörtchen "aber, und,da,ja,ebenso,so,also,nämlich,dann,auch",über die alle man Betrachtungen anstellen könnte.
Aber kehren wir von dieser gleichsam rhythmischen Unterschicht zurück zu den diffizileren Prozessen des Erzählens. Die Erzählhaltung gibt sich besonders gern in einer gewissen Vagheit,

stellt gleichsam zur Auswahl,will nicht autoritativ wirken,läßt in ihrer dargestellten Unfestigkeit gewissermaßen einen Einblick in den Schöpfungsprozeß als solchen tun.

"Die Spielleute saßen..oder es saß auch dies Volk am gesonderten Katzentisch",S.19
"..nur Löli oder Lümmelein..",S.23
"..oder sie blieben auch..",S.24
"..so ungefähr..",S.36
"Daß es ihm süß war,wäre nicht recht gesagt..",S.109
"Das mochte der Grund sein,weshalb..",S.111

In dieser Indifferenthaltung,dieser Variabilität der Erzählung, in diesem Verzicht auf jeden Absolutheitscharakter,diesem Zur-Wahl-stellen von Situationen,Ereignissen,Haltungen gibt sich hintergründig ein unendlicher Horizont zu erkennen,eine unmeßbare Distanz,die alle diese Möglichkeiten aufschließt,sie nebeneinanderstellt,die außer einem epischen Sektor(da ja auch die größte Breite das Ausschnitthafte nicht überspielen kann)die Andeutung einer Totalität macht,beziehungsweise wissen läßt,daß hinter den peripheren Beobachtungen,den Darstellungen en passant mit der Totalität nur zurückgehalten wird,diese Totalität aber vorhanden ist,atmosphärisch hinter der Geschichte und ihrem Mikrokosmos.

Auf dieser Basis ist es eine Geste der Nonchalance,den Produzier- und Schöpfungsvorgang ganz an die Oberfläche zu verlegen, das Formulieren in beständiger Gegenwärtigkeit,Dynamik und Unfertigkeit zu halten.Das Kunstwerk will sich als nichts Statisches,Perfektes begriffen sehen,sondern gibt den Werdeprozeß der Erzählstationen frei,damit die Geschichte sich im Leser selbst mit- und weitererzählen möge. Wenn sie dabei entfernt an Topoi der Unfähigkeit anklingt,so ist das nur eine mitschwingende Unterschicht. daß man auch über diesen Prozeß dennoch zu einer Statik gelangt,wie sie nun einmal beim fixierten Kunstwerk gar nicht zu umgehen ist,zeigt das dialektische Erzählen,die Retardierung,der Rückgriff,die Vorausdeutung,Wiederholung,das Leitmotiv:

"..enteilte,doch nicht zum Kloster..",S.127
"Die Städter aber hatten den Tag viel anderes noch zu tun,als nur zu jauchzen und sich die Schenkel zu schlagen..",S.180
"..schlief da wie einst auf der Insel..",S.223
"..nicht,weil es dem Besitzer an Mitteln und dienenden Händen gefehlt hätte,sie sämtlich zu unterhalten..",S.243
"..das Ding aus Helfenbein- die Tafel..",S.315

Statt geradlinig und unreflektiert zu erzählen,macht die Erzählhaltung Umwege,kleine dialektische Seitensprünge,kommentiert sie,setzt Relationen,teils indem sie Verbindungslinien abschneidet,teils indem sie sie zieht. Im zweiten Beispiel knüpft die Erzählung an alte Erzähltraditionen und konventionelle Abläufe an,die angespielt,dann aber verworfen werden. Damit ist ein dialektischer Umweg in die Darstellung hineingekommen,der zugleich retardierend wirkt.

Solche Relationen fallen aus der eigentlichen Erzählung heraus, wenn sie die Geschichte in die Reihe mit anderen ähnlichen Geschichten stellen,während sie doch weitererzählend an ihr bilden.Ein auffälligeres Beispiel für außererzählerische Verknüpfung ist das folgende:

> "Von solchen Sorgen und Geschäften wußte der Knabe Grigorß nichts..",S.104

Das Wort "solche" bildet die Klammer oberhalb der Situation Gregors und der des Abtes(der von "solchen" Geschäften und Sorgen wohl weiß,wie am vorigen Kapitelende erzählt wurde. Die Relation zum neuen Kapitel wird also geschaffen,indem Gregor unter dem Gesichtspunkt eines fremden Lebens betrachtet wird und sich für ihn zunächst eine Definition aus dem Negativen findet).

Im übrigen aber handelt es sich hier um eine der Identifikationen e contrario der Erzählhaltung. Denn vergleichend,Brücken schlagend und reflektierend gibt sich eine Erzählhaltung zu erkennen,die Wissen um Wissen und Nichtwissen verkörpert.

> "(Was sie für gut hielt)",S.64
> "..soviel sie wußten..",S.81
> "Daß ihm das Gesicht im Nacken saß,sah niemand",S.199
> "Wie waren da die Freunde ergriffen!"S.270

Mit der Bemerkung "was sie für gut hielt" ist unterstellt,daß andere,das gleiche nicht für gut halten könnten,daß die Erzählhaltung zumindest beide Möglichkeiten offen läßt. Deutlicher ist es in diesem "sah niemand",das einen unmittelbaren Schluß auf einen Sehenden impliziert.

> "Es handelt sich nicht um den Schriftsteller Soundso, der in mehr oder weniger unverblümter Form Indiskretionen gegen sich selbst und andere begeht,denen nachzuspüren die literarhistorische Kritik noch immer nicht müde wird,sondern der 'Erzähler' ist <u>der</u> Bewertende,<u>der</u> Fühlende, <u>der</u> Schauende." 1)

<u>Und wir fügen hinzu</u>, "<u>der</u> Gliedernde"; denn nicht nur die Be-

1)Käte Friedemann,a.a.O.,S.26

wertung,Kommentierung,Reflexion vollzieht sich in der Erzählung, sondern auch die Strukturgebung. Es war bei den Stilmitteln,die der ich-sagende Erzähler zur Verfügung hat,bereits davon die Rede,wie Kapitel-und Abschnitteinsätze eine Formgebung erkennen lassen.

Nicht nur in diesen direkten und ohne weiteres einer Erzählerrolle zuzuschreibenden Figuren der Strukturierung macht sich eine Handhabung der Geschichte bemerkbar,sondern sozusagen von innen heraus wirkt die Erzählhaltung imperatorisch auf die Erzählung ein,gibt ihr ein Gesicht nach ihrem Bilde.

> "Mit sieben um die Zeit der Zahnmauser..",S.24
> "..mit achten noch und zehnen..",S.25
> "..wurden neun,zehn und elf..",S.26
> "..Mond für Mond.."..."..als nun aber einige Monate ins Land gegangen waren..",S.46
> "Mit elfen war er ein firmer Grammaticus.."..
> "Mit fünfzehn und sechszehn hörte er de legibus",S.107

Eine nicht nur äußerlich-einteilende,sondern innerlich-charakteristische Zeitdarstellung wird versucht,wenn Zeit nicht nur Akzidenz ist,Situation und Handlung nicht nur den sukzessiven und chronologischen Zeitgesetzen unterworfen werden,sondern hinter dem Zeitschema psychologische Ansatzpunkte,Reifeprozesse, großzügige allgemeine Einsichten in das Menschenbild gegeben werden. In dieser Hinsicht wird die Erzählhaltung mehr als eine bloße strukturgebende,Material aufgliedernde Instanz.

Der Gebrauch der direkten und indirekten Rede ist wiederum interessant für die elektivistische Methode der Erzählhaltung:

> "Überall da aber,wo uns Gespräche in einer anderen Form als der der direkten Rede übermittelt werden,ist es der Dichter selbst,der sich als Wählender und Scheidender zu erkennen gibt,der bereits Vergangenes auf Wert und Wichtigkeit hin prüft und dementsprechend das eine in den Vordergrund stellt und anderes zurücktreten läßt.
> Wenn wir den einfachen Bericht über die Resultate einer Unterhaltung mit dem Hintergrund,die indirekte Rede hingegen mit dem Mittelgrund eines Bildes vergleichen können,so wird durch jedes direkte Wort die Gestalt in den Vordergrund,oder - vertauschen wir räumliche Vorstellungen mit zeitlichen - in die Gegenwart gerückt." 1)

Unsere Erzählung kennt alle Spielarten auf der Skala der Anwendungen von direkter,indirekter,erlebter,angedeuteter,reproduzierter,ausschnitthafter,psychologisch bereits ausinterpretier-

1)Käte Friedemann,a.a.O.,S.157

ter,zur Auswahl stellender Rede,deren der Epiker sich nur bedienen mag.

> "Ein Menschenkind bloß? fragten sie.Da wüßten sie gar nichts von und wären enttäuscht,wenn es nichts weiter wäre. Sie hätten das Faß am Eingang zur Bucht mit frostiger Hand aus der Freise gefischt..",S.91/2

In diesem Gespräch der Fischer,das sich von der direkten Rede durch nichts zu unterscheiden scheint als den Konjunktiv,ja sogar in der Wahl einiger Wörter an die Gegenwärtigkeit direkter Rede dieser Fischer gemahnt("mit frostiger Hand aus der Freise"), ist sie deshalb aufgelöst und aus dem Bereich der Quotation gerückt,weil die Handlung hier vorwärtsdrängt,ihren präsentischen Kern eines dramatischen Charakterbilds von Milieu und Sprache aufgibt zugunsten des in die Zukunft weisenden Charakters der Auffindung des Fäßleins,der nichts von Verweilen und epischem Ausbreiten wissen will. Die bis dahin reichende direkte Rede wird plötzlich als unzulänglich empfunden von der Ungeduld des Erzählens her,die hier verkürzt,zusammengerafft,verdichtet und trotz einiger Anklänge an Umständlichkeit und Stabreim ganz in sich gestrafft ist.

> "Dies Gespräch muß man sich sehr rasch geführt denken, das war ihm eigentümlich. In wenigen Minuten,halblaut, ohne Pausen und Besinnen lief es ab. Vor Zeugen ward es gehalten und war doch wie eine eilige Abrede im geheimen,bei der die Augen einander öfter mieden als suchten..",S.186
> "Da nun,hieß es,dies Land,so notvoll eben noch,sein Leid bewältigt habe und friedvoll blühe,wie früher, so bleibe den Sorgenden die Sorge..",S.188
> "Zwischen ihr Gebet zur Jungfrau und ihren Staatsbescheid..muß eine geheime Zwiesprache gefallen sein, die Jugend und Reife in gedrängten Worten und schließlich.. nicht mehr nur in Worten miteinander führten.. Mancher wird mir zürnen,daß ich diesen Auftritt ins Dunkel verweise..wie sie den seinen hauchte in seinen Hauch und sich entzückte:"So liebst du mich,Liebling aus der Ferne..",S.195

Besonders ist es das erste Beispiel,das nicht etwa ein Gesprächssubstitut bildet(wie es das bei einiger Umformung tun könnte; allein der Anschluß mit "dies" schafft jedoch demonstrativ die Verbindung der Gesprächsschilderung zu einem wirklichen Gespräch). Wenn zunächst in der direkten Rede der Text gegeben wurde,so holt die Erzählung nun noch Melodie und Rhythmus nach, denen der Text unterlegt ist,und zwar nicht,indem sie ein Notenschema gibt,sondern indem sie Rhythmisierung als etwas Psycholo-

gisches und für die Personendarstellung Charakteristisches empfindet. Diese obenhin laufende Raschheit des Dialogs soll nicht so sehr eine Leichtigkeit in Achtelnoten,das mezzoforte nicht einen kammermusikalischen Ton andeuten,sondern die Leichtigkeit verdeckt eine tiefe psychologische Betroffenheit der Sprechenden,das mezzoforte ist unnatürlich und verhalten,wie ein Läufer am Ziel seinen stoßweisen Atem zu verhalten sucht,wenn er in ein Gespräch verwickelt wird und seine Worte einen Staccato-Rhythmus darstellen.

Nicht nur musikalisch,sondern auch dramatisch-bildlich wird das gesehen in der Geste,daß die Augen der Sprechenden sich öfter mieden als suchten. Die Erzählung spekuliert unter dem Deckmantel einer bloßen Tempo-und Tonlageangabe auf etwas zutiefst Innerliches,auf die Affizierbarkeit der Personen,die das ganze Gespräch als Oberflächendialog hinstellt und die seelische Tiefe einer Sprachlosigkeit und erschütterten Stummheit bloßstellt.

> "Zum Schluß möchte ich einen Fall beleuchten,der mir äußerst charakteristisch für die Wirkung erscheint, die der epische Dichter zuweilen gerade durch das Verzichten auf direkte Rede erzielen kann. Es ist die Möglichkeit,über die Art und Weise eines Gesprächs zu berichten,die nicht mit der bereits erwähnten Art,nur die Resultate von Unterhaltungen zu geben,verwechselt werden darf...die Eigenart einer Unterhaltung zu charakterisieren,bei der es weniger auf das 'Was' als auf das 'Wie' ankommt.." 1)

Der Dialog wird fast bis zu einem Grade entmächtigt,der ihn überflüssig macht,behält nur Vorwandcharakter,wenngleich er in Terminologie und Motivik durchaus mitten in der Geschichte steht. Er könnte ohne die Schilderung der Eigenart des Gesprächs nie zu einer wirklichen erzählerischen Durchdringung der Situation kommen,da die psychologischen Vorgänge in den handelnden Personen einfach auf die indirekte Darstellung verwiesen bleiben müssen und sich im direkten Wort nicht äußern,enthüllen könnten. Weit geläufiger dagegen ist die Methode,"nur Resultate" von Gesprächen zu geben; ihr Prinzip ist in noch stärkerem Maße als das der indirekten Rede das des Zeitraffers. Da es sich in unserem zweiten Beispiel ohnedies um ein Kollektiv handelt,hielte es zu sehr auf,die sich handlungsmäßig ergebenden Resultate einer Versammlung auf einzelne Sprechende zu verteilen und sie miteinander ins Gesprüch kommen zu lassen.

1)Käte Hamburger,a.a.O.,S.168

Es bleibt also nur noch die dritte Art eines ausgefallenen Verhältnisses der Epik zum Gespräch. Und zwar handelt es sich um den "verschwiegenen Dialog",um die dialektische Methode,die Dinge zu sagen,indem sie nicht gesagt werden. Zwar schaltet sich an dieser Stelle die Erzählerfigur ein("daß ich diesen Auftritt ins Dunkel verweise"),aber nur momentan. Die Essenz ist die,daß ein nicht stattfindender Dialog erwähnt und suggeriert wird. Aus dieser verschweigenden Einstellung heraus konstruiert sich die Erzählhaltung einer Abweisung des Gesprächs. Es möchte sich doch nur um einen jener archetypischen Liebesdialoge handeln, das will das Erzählen vermeiden,es empfindet jedoch eine Lücke (was bei Hartmann gar nicht in Frage steht),legt den Finger darauf,ohne diese Lücke aber dann positiv auszufüllen. Dies dialektische Spiel reicht allerdings bis an die Grenzen der Konstruktion hinauf,wenn schließlich nach allem Zögern und Sträuben doch die klassischen Worte der Zärtlichkeit,des ersten gegenseitigen Erkennens fallen:"So liebst du mich,Liebling aus der Ferne".

Noch einen weit geheimeren Weg der Selbstdarstellung kennt allerdings die Erzählhaltung: es sind die dichterischen Bilder, Gleichnisse,Vergleiche,Metaphern,die sie zu Konzentrationspunkten der Erzählung macht,in denen sie die Sprache wie unter einem Brennglas,einer Linse einfängt. Besonders und am offensichtlichsten stellt der Vergleich allerdings die urteilende und intellektuelle Überschau hinter die Erzählung,macht sie transparent.

"..etwas gleich jungen Hunden..",S.26
"..grün wie Gras..",S.30
"..sie,eine Knospe,kaum halb erschlossen..",S.27
"..Hände,kaum kleiner waren sie als die des Bruders.."
"..Nüstern ganz wie seine..",S.30
"..wie eine Gans im Nudelkasten..",S.63
"..Mutterdunkel seines Fasses..",S.97
"..das Tor aller Möglichkeiten..",S.128

Es ist ein großer Schritt von diesen "naiven" Beweisen der Erzählhaltung bis zur bewußten Angabe dieser Mittel durch den fiktiven Erzähler(71),der von seinen Mitteln "Allegorie und Metapher" spricht.

Zunächst und in der hier interessierenden Schicht scheinen Metaphern,Vergleiche und Bilder ganz im Bereich der Sprache selbst zu wurzeln,ohne sich kenntlich zu machen als übersprachlich Ge-

staltetes. Sie sind aber versteckte Manifestierungen der erzählenden Strukturierung und nur vom "Geist der Erzählung" her zu verstehen. Die Metaphorik entstammt hier nicht einer allegorischen Sprachlage wie bei Hartmann,nicht einer rhetorischen Tradition,sondern sie ist subjektive Ausdrucksform,die beinahe zum Lyrischen tendiert,das diese Art der Metaphorik als seine eigentliche Domäne kennt. Wenn wir allerdings "subjektiv" sagen, so zielt das nicht auf ein konkretes,hinter der Dichtung stehendes,sprechendes Subjekt ab,sondern charakterisiert lediglich eine bezeichnende Aussageform,die nicht dem eigentlichen Romanton angehört.

> "Den Zugang auch zu der dichterisch-ästhetischen Struktur eines humoristischen Romans dieses Typus versperrt man sich,wenn man die 'Subjektivität' der Ich-Einmischung ernst nimmt,sie als Äußerung eines echten Aussagesubjekts,als Subjektivierung des Objektiven versteht. Sie ist im Fiktionstext Schnörkel,Arabeske, Spiel der Erzählfunktion mit sich selbst,sie hat keine 'existentielle' Bedeutung,d.h. sie ist nicht auf ein reales Ich bezogen,mag sich der'Erzähler'auch immer als ein solches gebärden". 1)

Schließlich sind es Komparativ-und Superlativformen(23,28,68, 112/3,29),die das Sichtende,die erzählerische Sonde spüren lassen. Sie sind auf einer grammatischen Ebene das,was Vergleich und Relation,Überschau und Kommentar für die übergrammatischen Stilfiguren bedeuten.

Ebenso lassen charakteristische Sustantive,[2] charakteristische Adjektive eine Wahl hinter der Erzählung erkennen(um nur Beispiele zu geben und so den Kreis zu unserem Ausgangspunkt zu schließen,der Sprachmaterial und Interpunktion bereits als über sich selbst hinaus spekulierend einordnete).

> "..der junge Schächer..", S.48
> "..Inbild von Kraft und Kristentum..", S.51

In beiden Beispielen zeigt sich eine dichterische Zusammenschau, die einmal Ausblicke auf die Bibel und das menschliche Verhalten als solches nimmt,zum anderen aber in dem Wort "Inbild" eine typische Haltung in einer besonderen Zusammensetzung einfängt,in der Verkoppelung an sich disparater Begriffe(oder mindestens nicht unbedingt benachbarter Begriffe).

Was nun das charakteristische,subjektiv-bewertende Adjektiv be-

1)Käte Hamburger a.a.O.,S.87
2)Nominalstruktur bei Thomas Mann,vgl.Exkurs in unserem Kapitel über die Erzählhaltung bei Hartmann von Aue.

trifft,so gibt auch das Aufschluß über die Erzählhaltung und ihre Tendenzen.

> "..recht und ritterlich nahm er..",S.52
> "..ein einnehmender Mann..",S.82
> "..das goldige Tier..", S.178

"Recht und ritterlich" setzt eine typische Verhaltensweise als Norm an,von der aus der Spezialfall eingeordnet wird. Das zweite Beispiel kennzeichnet ein Penchant,eine sympathiesierende Teilnahme der Erzählung am Erzählten,ohne daß "einnehmend" eine wirkliche Aussage über das Objekt machte. Das dritte untersteht dem gleichen Prinzip in ironischer Form. Es gehört nicht zu den Gepflogenheiten des Epikers,in überschwenglichen termini ein Tier(Pferd) zu besingen,das eine nur periphere Funktion in der Handlung einnimmt und so zu einer Scheinbedeutung emporstilisiert wird. Die Handlung und ihr Fortgang scheint für Augenblikke ganz diesem einen Handlungsträger überschrieben zu sein,der zum vollgültigen Akteur erhoben wird und an dem die Erzählung reflexiv und selbstgefällig ihre Freude hat. Sollte es sich dabei nicht um ein exzentrisches Mittel immanenter Kritik der epischen Flexibilität durch Abneigung und Sympathie des Erzählers für seine Gestalten handeln? Der "einnehmende Mann" nämlich geht auf eine solche hier in ironischem Umschlag kritisierte epische Tradition zurück,in welcher der sich-nennende und ich-sagende Erzähler dann von seinen Gestalten als "mein Freund", "unser Held" u.a.spricht(und auch diese Partien finden sich unter der Regie des Clemens in unserem Roman(S.99,142,1o5),da er z.B. den Abt als "einnehmenden Mann" als seinen "Freund" und den "Guten" hinstellt.

> "Die Gestalten der Erzählung bezeichnet er als unsern 'Helden',unsern'Freund',er begleitet ihr Geschick mit Ausrufen der Teilnahme,wie 'leider','ach','oh',oder er verrät durch Humor und Ironie,daß er sich nicht mit ihnen auf eine Stufe stellt,sondern daß er einen Standpunkt über ihnen einnimmt. Auch das attributive Adjektiv ist in diesem Zusammenhang daraufhin zu beachten,wieweit es Tatsachen oder Werturteile ausdrückt.1)

Wenn die erzählerische Appellation der Gestalten ein durchaus legitimes und offenkundiges Mittel der Distanzierung vom Erzählten darstellte(Distanzierung jenseits von Sympathie und Abneigung),so gehört das attributive Adjektiv in die Reihe der sehr

1)Käte Friedemann,a.a.O.,S.41

viel geheimeren, der verdeckten Spuren einer Erzählhaltung, einer kreativen Instanz.

2) Der Geist der Erzählung

> "Zuerst genoß er das Ästhetische persönlich, dann seine Persönlichkeit ästhetisch. Zuerst genoß er egoistisch persönlich,was die Wirklichkeit ihm gab und wiedergab,denn er hatte sie beschenkt und bereichert; dann verflüchtigte sich seine Persönlichkeit, und nun genoß er die Situation und sich selbst in der Situation. Zuerst benutzte er die Wirklichkeit als Anlaß,als Moment, dann ließ er sie von der Poesie aufsaugen." 1)

Dieses Wechselspiel von Produktivität und Sublimation bis zum völligen Eingehen in ein Anderes ist es, was wir in der Rollenhaftigkeit des Erzählers beobachten können. Durch die Konstitution einer solchen Rolle ergibt sich der "Persönliche Genuß" des literarischen Kunstwerks, in seinem Extrem führt sie bis zum bloßen Genuß dieser fiktiv gesetzten Persönlichkeit, wenn die Dichtung gleichsam zur ästhetischen Folie für die in ständiger Dynamik befindliche Persönlichkeit dient, die Situation Vorwand für augenblickliche und aphoristische Spiegelungen der Erzählerpersönlichkeit wird. Beides assimiliert sich aneinander und wird schließlich zur Erzähltotalität,die alles in die Poesie "aufsaugt" und hineinnimmt, die Erzählerpersönlichkeit, die Erzählhaltung als Abstraktum und das paradoxe und situationsgebundene permanente Wechselspiel zwischen beiden Instanzen.

Es erweist sich, daß gerade die Mönchsfiktion daraufhin angelegt ist, sich in ein Nicht-Persönliches aufzulösen. Sie will nicht so sehr,wie es nach flüchtigen Hinsehen scheint,die religiösen Aspekte herausstreichen(das ist nur eine ihrer Masken und nichts Festes,Definitives),sondern vor allen Dingen spielt der Gesichtspunkt eine Rolle, daß unter allen Personifizierungen die mönchische die flüchtigste,personenfernste sei und dazu prädestiniert, sich zu sublimieren. Das wird aus dem Standort dieses Mönches Clemens bereits ersichtlich: als normaler,mittelalterlichen Gesetzmäßigkeiten unterstellter Mönch könnte er diese Geschichte nicht so erzählen,könnte er nicht von hohen Kirchenfürsten und gar dem Papst in distanzierter Ironie und Überlegenheit handeln; es hieße die Verhältnisse umdrehen. Ein solcher Mönch

1)Kierkegaard, Tagebuch eines Verführers, S.273

könnte nicht nur diese Geschichte nicht so erzählen,er könnte sie überhaupt nicht erzählen. Da sich diese Rolle also völlig spielerisch und unfixierbar aufgefaßt sehen will,kann es zu Konjekturen darüber kommen,wie anders etwa die Geschichte und die Erzählerrolle ausgefallen wäre,hätte man für den Mönch Cluny als Standort angesetzt. [1] Nicht ohne Bedeutung wird die Verkörperung für Clemens nur unter äußerstem Zögern und stets erneuten sie leugnenden Regressionen vollzogen:

> "Ja,es ist der Fleischesleib gar nicht mehr,der im Wams jenes Morholt herumlief,sondern ein geistlicher Leib ist es,den das Cingulum umwindet, - ein Körper demnach nicht in dem Grade,daß mein früheres Wort, es 'verkörpere' sich etwas in mir,nämlich der Geist der Erzählung,ganz billigenswert gewesen wäre..."usw., S.14

Der scheinbar theologische Ansatzpunkt,in welcher Art auch immer er sich mit der Dualismusauffassung auseinanderzusetzen oder sie für das MA und seine Fiktion in einer Mönchsperspektive absolut zu setzen vorgibt,hat nur peripher einen recht oder falsch interpretierten Augustinismus im Auge,der im Grunde nicht interessiert. Vielmehr beschwört dieser sprachliche Schwebezustand zwischen Verkörperung und Nichtverkörperung die Unsicherheit der Mönchsrolle als solcher herauf. Und hinter der Rolle wird das Movens,die eigentliche Autorität faßbar und transparent,nämlich der Geist der Erzählung,als dessen eine unter vielen Facettierungen Clemens höchstens gelten kann. [2] Daß das Spiel mit der Verkörperung geradezu leitmotivische Bedeutung annimmt,betont nur seine ironische Zentralstellung(S.29,55,59,70 u.a.). Schließlich gewinnt das Wort "geistlich" im Zusammenhang mit Clemens einen durchaus ambivalenten Aspekt,da es nicht allein den Sinn von "religiös,theologisch" darstellt,sondern zugleich den Kontrast zu "körperlich" ausbalanciert und so beinahe die Nuance von "geistig" annimmt. In dieser Linie liegt es nun,daß die Clemensperson sich immer mehr vom Figülichen entfernt,nicht nur indem sie in leitmotivischer Verschlüsselung immer wieder zurücknimmt,daß sie Verkörperung sei,und durch Überbetonung ge-

1)Th.O.Brandt,Narcissism in Thomas Mann's Der Erwählte,a.a.O.

2)Max Bense,Rationalismus und Sensibilität,S.38:"'Der Erwählte' endlich verschmilzt poetologische Praxis und Theorie;die Theorie wird selbst Gegenstand des Romans,indem der 'Geist der Erzählung' verkörpert in Clemens dem Iren..zugleich als Metapher und als Topos erscheint."

radezu den ironischen Umschlag des Motivs provoziert,sondern durch das von der Sprachsphäre her gerade für die Mönchsfiktion autoritative Wort "Cingulum",wie es auf das Mönchszölibat anzuspielen scheint,auf Zölibat im weitesten Sinne,in einem kosmologischen geradezu. So geschieht unter der Hand ein Auflösungsprozeß,der zwar nicht auf sukzessivem,stufenweisem,aber auf permanenten Wege sich zu vollenden strebt.

> "Die armen Kinder! Bin ich froh,daß ich mit der Liebe nichts zu schaffen habe,dem tanzenden Irrlicht überm Moor,der süßen Teufelsmarter.",S.44
> "Das arme Ding! Ich bin ein Mönch und habe auf dieser Erde mein Herz an nichts gehängt,ich bin,so zu sprechen,fest gegen Glück und Leid und biete,vom Cingulum umgürtet,dem Schicksal keine Blöße. Eben darum hat mich der Geist der Erzählung zum Gefäß erwählt,daß ich mich des Jammers solcher armen Dinger annehme und ihr blasses Leid durch die Erzählung zu Ehren bringe,möge es auch der Ehre von sich aus noch so sehr ermangeln. ", S.59
> "Die Frau,die hatte wirklich Leid zu tragen alsus viel,daß ich nicht weiß,ob auch mein Mund geschickt ist,solchem Leid gerecht zu werden und es mit Worten zu erreichen. Ich fühle wohl,es fehlt mir an Erfahrung. Weder rechtes Glück noch rechtes Unglück ward mir je zuteil. Ich lebe so mitten inne,durch mein Mönchtum geschieden vom einen wie vom andern." S.71
> "Da gewährt das Schreiben mir einen rechten Kummer,wie er meinem Mönchtum in Wirklichkeit so wenig wie rechtes Glück vergönnt ist. Wohl möglich,daß ich nur schreibe,um mir von beidem,menschlichem Glück und Leide,etwas anzueignen.",S.72
> "Bewahr mich Gott vor solchem Schwert und solcher Starre! Ich biete dem auch gar keine Blöße. Aber froh bin ich doch,daß das Erzählen mich davon kosten läßt und ich's in einem Sinn erfahre.",S.74
> "Sehr oft ist das Erzählen nur ein Substitut für Genüsse,die wir selbst oder der Himmel uns versagen."

Durchgängig ist zunächst die Zweiteilung "arme Dinger" - "ich mit dem Cingulum". In dieser Konfrontation stärkt sich die Erzählerposition,lädt sich die Weltabgewandtheit der Mönchsrolle auf. Doch handelt es sich nicht um eine sich steigernde Abstrahierung bis zu völliger Vergeistigung innerhalb dieser Rolle, vielmehr charakterisiert sich hier ein Zustand der Labilität, Elastizität und Offenheit zu allen Interpretationsmöglichkeiten. Die selben sprachlichen Mittel bringen Nuancierungen ins Spiel,die einmal positiv,das anderemal negativ auf ein und dasselbe Objekt zielen. "Bin ich froh" heißt es in dem Ton unbeugsamer Überzeugung,sich von der Welt und von der Liebe absetzen zu sollen(da es nicht heißt:"von der irdischen Liebe",wird die

Mönchsposition auch damit unhaltbar; denn der Mönch speist sich ebenso aus der Liebe - freilich einer anderen als der irdischen). In dieses klare und positive "bin ich froh'kommen bereits Vibrationen durch den Kontext mit dem Oxymoron der "süßen Teufelsmarter",von der doch Clemens sich distanziert("froh"). "Süß " wäre für das Zeitalter der Mystik(also eine weitere Eingrenzung des Clemensbereichs) als säkularisiertes Epitheton gar nicht denkbar,sondern müßte ausschließlich um das Numinose kreisen, sich auf Christus oder Maria richten. Wenn es nun jedoch die erotische Liebe(noch dazu die in ihrer Perversion)meint,so gehört es einer Psychologisierung,einer viel späteren und intellektuell unabhängigen Schicht an,die Clemens als Person ausschaltet. "Ich bin froh" gerät aus dieser noch harmlosen und verdeckten Vibration eines ironischen Schwebezustandes bis zu einem vehementen Umschlag(bei gleichbleibendem Wortlaut),wenn plötzlich - bei beibehaltener Distanz Mönch/Welt - das Erzählen selbst zum Substitut für Genüsse wird,die Clemens zwangsläufig versagt bleiben. Wenn so die dem Mönch selbstverständliche und glückhafte Trennung vom weltlichen Leben zu einer bedauernswerten Isolation von verbotenen Bezirken wird,kehrt sich die Fiktion gegen sich selbst. Der Ausweg in die geistigen Welten,in die Welt litararischer Ambitionen,literarischen Schöpfertums und ungehinderter Freiheit kittet nicht nur den Bruch zwischen der fiktiven und einer realen Mönchshaltung schlecht,sondern läßt die Bruchstelle in voller Absicht für das Auge sichtbar bleiben,um so alles Definitive in der Clemensrolle aufzuheben. So wird das Einzelwort,der Einzelsatz in seiner Vieldeutigkeit transparent,werden sie zweischneidige Waffe,unzuständig für jede feste Aussage,kehren ihre Spitze gegen sich selbst. In dieser Mehrschichtigkeit,die Nahstellen aufreißt und Brüche dem Auge freigibt,hat die Sprache nicht nur eine reflexive Funktion, sondern in ihrer scheinbaren Anarchie offenbart sie die Unfestigkeit der dahinterstehenden Instanz,deckt sie in seismographischer Aufzeichnung jede Schwankung im Bild einer geschaffenen Persönlichkeit auf,die sich als Herr dieser Sprache ausgegeben hat und nun mit der Beherrschung ihres Materials steht oder fällt. Alle mühsam errichteten Antithesen(Mönch/Welt,Cingulum/menschliche Liebe,Erzähler/Stoff) und Erzählpositionen werden sublimiert zu einer Rollenhaftigkeit,die als solche de-

maskiert worden ist. Diese sublimierte Erzählerrolle offenbart sich als Erzählkonvention,als Erzählhaltung,in welcher der moderne Epiker mit dem Dilemma fertig zu werden sucht,daß eine Erzählung nun einmal nicht sich selbst erzählt.

> "Er symbolisiert uns die seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung,daß wir die Welt nicht ergreifen,wie sie an sich ist,sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen." 1)

Wenn der moderne Epiker in der Erzählerrolle also einen fiktiven Rahmen schafft,in dem er die Geschichte hält,der formt und strukturiert,so wird er sich gleichzeitig bewußt,darin einer alten Erzähltradition zu folgen,der er sich wieder zu entziehen versucht. Da aber mit Spielhagenschen Romantheorien der Negierung jedes Erzählers nicht zu arbeiten ist und es sich um einen Roman aus dem 20.Jahrhundert handelt,rückt er die Rollenhaftigkeit des eingesetzten Erzählers in ironische Zwielichtigkeit bis zur völligen Sublimation,durch die dann die ursprüngliche konventionelle Rolle nur noch transpariert,da sie als Mittel epischer Verhaltensweisen eine conditio sine qua non darstellt.

Es ist charakteristisch für diesen Schwebezustand zwischen Aufrichtung und Überwindung der Konvention,daß immer zugleich und parallel von dem Erzähler(in der Rolle des Clemens) und dem Geist der Erzählung die Rede ist. Die Begriffe "Verkörperung", "Gefäß" oder "Medium" haben dabei nicht die Funktion einer Verdichtung des Abstrakten ins Konkrete,des Geistes in die Form,sondern sind termini für eine Art Durchgangsstelle. Der Geist stagniert nicht in seiner "Verkörperung"(daher die widerwillige Anwendung des Wortes),er fängt sich nicht in dem "Gefäß",er geht hindurch wie durch ein "Medium".

> "Das reine Medium der Geschehnisse.." 2)

So kommt es auch zu den Imponderabilien für eine Erzählhaltung, die sich aus Nichtwissen und Allwissen zusammensetzt,in der Clemens einerseits behauptet,nicht kompetent zu sein für die Darstellung menschlichen Leides,andererseits aber impliziert, daß nur der Dichter,der Erzähler in seiner Welt die Leuchtkraft der Realität für sich in Anspruch nehmen könne(sella gestatoria). Damit wird die Erzählung unter einen rein ästhetischen Aspekt gestellt,in dem nicht das Vorgangshafte als solches,

1)Friedemann,a.a.O.,S.26
2)Friedemann,a.a.O.,S.34

sondern die Erzählhaltung allein von Bedeutung ist. Selbst wenn für einen Augenblick noch die Auseinandersetzung des Erzählers mit Erlebnis-und Phantasiedichtung in Betracht gezogen werden kann,so kommt es letztlich gerade hier zu einer Auflösung der Personenrolle zugunsten einer bloßen Funktionalität dieser Person,der Funktionalität auf die ästhetische Perspektive der Erzähltotalität hin(nicht der Handlungsrealität oder Erzählungsabsolutheit). In den vorgewandten Begriffen Wissen und Erfahrung und der eigentlichen Tendenz,"ihr blasses Leid durch die Erzählung zu Ehren zu bringen",verbirgt sich der alte Konflikt zwischen "Geist und Leben" in all seiner Problematik. Wenn in einer Rückläufigkeit aus dem Genuß des Erzählens nicht nur Plastik für die Emotion(die aus der "Blaßheit" platter Realität in den Leuchtbereich dichterischer "Wirklichkeit" transponiert wird),sondern auch eine Art von Wirklichkeitssubstitut für den Erzählenden resultieren soll,so kennzeichnet sich in diesem Rückzug auf das Personale die Unschlüssigkeit,ob sich eine abstrakte Erzählhaltung bekennen und die Mönchsfiktion ganz aufgehoben werden darf.

In ihrer Selbstdarbietung als Unvollkommenes wird die Mönchsfiktion selbst Teil der Dichtung und "aufgesaugt",bis sie als Partikel nur noch ungenau zu erkennen und in einer chemischen Analyse nie mehr ganz herauszulösen ist. Die Erzählerrolle ist mit der Erzählung eine untrennbare Verbindung eingegangen,in der die Kategorie "Verbindung" zwar noch einsichtig ist,die einzelnen Elemente jedoch nicht mehr rein zurückgewonnen werden können. Aus diesem chemischen Prozeß ergibt sich für uns die Synthese,der wir den Namen "Erzählhaltung" geben oder,wie es im "Erwählten" heißt,"Geist der Erzählung". Es ist nicht von ungefähr,daß dieser Begriff in seiner Akzentuierung durch den Kursivdruck eine Sonderstellung einnimmt(S.10). Untersucht man den Roman auf seine wenigen drucktechnischen Hinweise,die sich gänzlich harmlos geben,so erweist es sich,daß der "Geist der Erzählung",die Kategorie des "wo und wann" (S.15) als Akzidenz(in ihrer Unfixierbarkeit nämlich analog zu dem abstakten "hic et ubique",durch das allein sie zu beantwortten wäre) außer einigen handlungsbetonten Stellen(z.B."Freude und Leid in einem Becher",S.22;"Ist Grigorß das Kind",S.214;"ich schrieb dem Kind die Tafel",S.217;"eher weiß ich..",S.227;"seine Mut-

ter,seine Base,sein Weib,die hatten nur einen Leib",S.299)die die einzigen Hervorhebungen dieser Art darstellen. Es bedeutet gewiß eine Erleichterung für die kritische Stellungnahme,daß nicht auch "Clemens der Ire" eine solche Sonderposition im Roman einnimmt,wenngleich selbst in dieser schwebenden Balance noch der Sonderdruck Bedeutung hätte. Die Konzentration und Beschwerung der einen Waagschale,der des Geistes der Erzählung, läßt jedoch eindeutiger eine begünstigende Akzentuierung ablesen,die dann gleichzeitig die Clemensfiktion als etwas Innerhandlungsmäßiges einordnet,das jede Distanzposition unmöglich macht. Denn in der Teilhabe,der Zugehörigkeit zur Erzählung ist Objektivierung und Strukturierung des Erzählten aus der Distanz nicht mehr möglich,wird es über einen doppelten Denkprozeß ad absurdum geführt. Der Geist der Erzählung dagegen ist das Übergeordnete,das allein schon drucktechnisch sich Absetzende,die abstrakte Erzählhaltung,die sich in den Formen der Dichtung niederschlägt. In der fixierenden Aussage hat auch diese Statuierung nur momentane Bedeutung,nur übergangshafte Konstellation.
Wenn wir Clemens als die Ausgangsposition einer fortschreitenden Abstrahierung bis zur bloßen Erzählfunktion betrachten,so ist es ein nicht unwesentliches Detail,daß diese Person nicht mit einem Worte Auskunft gibt über ihr Äußeres,mit wieviel Worten sie das auch aufzuwiegen sucht,wenn sie sich in die Mönchswelt einordnet. Es ist nicht nur ein weiteres Detail für die Entkörperlichung(oder Nichtverkörperung) des Clemens,daß wir nichts über die äußere Konstitution seiner Person erfahren,sondern ein Beweis für die Tendenz zur Abstrahierung,wie auch die Umweltarchitektur wesentlich illusionär und unfaktisch ist bei all ihrem Wortreichtum. Selbst in ihrer Verdichtung auf das Wo(als Notkers Pult) ersetzen die Einzelheiten über das "irische Kunstgewerbe" nicht eine Konzentration auf das Wann(wie es sich etwa in der Clemensgestalt verwirklichen könnte,in Typus und Kleidung).
Wenn der Roman sich aber bewußt in dieser Entzeitlichung bewegt (auf zeitlichem,sprachlichem und kollektivgültigem Sektor),so heißt das doch auch die Mönchsfiktion als Erzählfiktion,als episches Stilmittel preisgeben. Das Detail der "feinen,gelehrten Schrift" des Mönchs wirkt ganz in dieser Richtung; denn Schrift ist Niederschlag,Fixierung des Erzählten,keineswegs Anhaltspunkt, Charakteristikum für eine Person(wenn man nicht mehr von dieser

Schrift weiß als das oben Gesagte).
So wird der Geist der Erzählung mehr und mehr zur Reflexion,in die er(und das tut er unter der Maske des Clemens)den Leser miteinbezieht(auch das gehört zu den Erzählkonventionen,mit denen der moderne Epiker nur spielt),um so den Roman aus einer Historisierung herauszulösen und das Historische zugunsten des Aktuellen zu überwinden(was dann diese eigenartigen Spiegelungen und sprachlichen Überblendungen ergibt,die einen Aktionsradius von "freise" bis "Baby" haben und zwar unmittelbar nebeneinander auf ihrer Skala). Was sich dabei auf rein sprachlicher Ebene in einem optischen Vorgang ablesen läßt,ergibt sich für die Erzählerthematik nur über sehr viel kompliziertere Denkprozesse. Indem nämlich der Epiker das Historische als Fiktion(Mönch) einsetzt und in die Dichtung hineinsublimiert,überwindet er es,gelangt er zu einer zeitlosen Aktualität(Auflösung der Mönchsfigur).In der doppelten Teleologie dieser Mönchsrolle versucht die epische Dichtung,ihrer Wesensart zu entwachsen.

> "Denn jede epische Dichtung als solche ist ja im Grunde ihrer Form nach eine historische,weil sie eben die Geschehnisse nicht als gegenwärtig,sondern als vergangen bringt." 1)

Wenn dieser Roman das epische Präteritum zwangsläufig beibehält, so sucht er dem damit implizierten Historischen zu entfliehen, indem er es(in der Mönchsrolle) von innen her aufweicht,um darüber hinaus zu einer mythischen und entzeitlichten Zusammenschau zu kommen. Die Erzählung ist also selbst in ihrer mythischen Ferne zugleich immer auf dem Stand gegenwärtiger Blickwinkel.[2)]
Greifen wir auf unser Motto zurück,das,wie sich jetzt erweist, in durchaus zwielichtiger Autorität als Zeuge für die Fiktion des Erzählers angeführt wurde,so beschwört der Begriff "Medium"[3)],mit dem Thomas Mann hier operiert,daß jede ernsthafte Erwägung,die Mönchsrolle als Faktizität zu akzeptieren,in Frage steht.

> "Der Dichter als Meldeinstrument,Seismograph,Medium der Empfindlichkeit,ohne klares Wissen von dieser seiner organischen Funktion und darum verkehrter Ur-

1)K.Friedemann,a.a.O.,S.95
2)vgl.G.v.Lukács,Der historische Roman,Berlin,1955,S.2o7 f über die "Historisierung der Sprache "im "histor. Roman".
3)"Medium" als Begriff F.Stanzels,in: Die typischen Erzählsituationen im Roman,Wien/Stuttgart,1955

> teile durchaus fähig;- es scheint mir die einzig richtige Perspektive." 1)
>
> "The other aspect of this impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author....but rather by being a more finely perfect medium in which special,or very varied,feelings are at liberty to enter into new combinations." 2)
>
> "My meaning is,that the poet has not a'personality" to express, but a particular medium,which is only medium and not personality,in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways." 3)

Vielmehr wird von der Bildlichkeit des Dichters(oder Erzählers) als "Medium" die Facettierung des Historischen bis ins Über-Historische,ins zeitlos Aktuelle klar. Hinter dem Spiel mit der Erzählerrolle steht letztlich die Impersonalitätstheorie aller Kunst,die Erzählerrolle ist Durchgangspunkt und Sammelstelle, von der aus in mannigfacher Brechung "Eindrücke und Erfahrungen" ausgehen,die nicht mehr historisch gebunden sind,sondern aus allen Bereichen absorbiert und angezogen werden. Aus der charakteristischen Haltung eines Mediums ergibt sich seine Funktionalität,sein Angewiesensein auf Instanzen außerhalb seiner selbst. Ein zeitweises oder partielles Fehlen des Bewußtseins schafft diesen luftleeren Raum für alle sich kreuzenden Einflüsse und Tendenzen. Die Reflexion dringt von außen ein,wird an das Medium herangetragen; die intellektuelle Gestaltung,interpretierende und formgebende Erhellung des "Materials" der Erzählung nimmt ihren Weg durch das Medium des Erzählers,ist etwas hinter ihm,das in ihm nicht verweilt,sondern es transzendiert. Von da her wird die Clemensfigur entmächtigt für das Kommentieren,das Reflexiv-Reflektierende,das Autoritativ-Bewußte. Die Objektivität der Darstellung und die Abstraktion von persönlichen Bindungen jeder Art spiritualisiert die Clemensrolle und macht sie zum bloßen Medium der Erzählhaltung. Fände diese Spiritualisierung nicht statt,so müßte es unweigerlich zu einer Historisierung der Clemensfiktion kommen,so bliebe sie auf diese Domäne verwiesen,ohne in jenem kühnen Schwung über die Abstraktion sich ihres Selbst entäußern zu können.

Das Technologische im Mannzitat - auf den "Doktor Faustus" bezo-

1)Die Entstehung des DF,a.a.O.,S.1o2
2)T.S.Eliot,Tradition and the Individual Talent,in:Selected Prose,1958 (Der Essay selbst von 1919),S.26 ff
3)T.S.Eliot,a.a.O.

gen und seinen Erzähler Serenus Zeitblom - behält auch für den "Erwählten" seine Gültigkeit und erhellt,was der Umweg über die Erzählerfigur bezweckt. Das Wort von der "Durchheiterung"(Motto für die Erzählerrolle) als Funktion des Erzählers schaltet auf die Perspektive der Ironie um(wir verlieren dabei nicht aus dem Blickfeld,daß Thomas Mann die Begriffe "heiter" und "ironisch" stets reflexiv aufeinander verwendet und in Relation setzt). Aus dieser Ironie resultiert dann die Struktur der Mehrschichtigkeit und Polyphonie für das Erzählen. Mann will also auf dem Umweg über eine Erzählerfigur(die wieder aufgelöst wird)bedeuten, daß das Erzählen als solches sich verändert hat.

> "Du findest im Grunde wohl aber mit mir,daß es weder sentimental noch boshaft zu nennen ist,wenn man die Tatsachen der Weltstunde anerkennt. Gewisse Dinge sind nicht mehr möglich." 1)

Was im "Doktor Faustus" Bezug nimmt auf die musikalische Komposition,die Stellung des modernen Künstlers zur Musik,hat sich hier in der neuen Form des Erzählens,dieser mehrschichtigen, mehrsträngigen,diffusen Art der Filtration einer Geschichte, niedergeschlagen. Das Gebot der Weltenstunde ist akzeptiert,die Kritik hat sich nicht nur gegen musikalische Ausdrucksformen, Scheinformen des bürgerlichen Kunstwerks überhaupt gerichtet, sondern sie trifft latent eine nicht mehr mögliche naiv-geradlinige Erzählweise. Statt der naiven Selbstidentifikation,wie Clemens sie anfangs leistet,schließt sich dann im intellektuellerhellenden Erzählen die Teilhabe aus. Die Einsetzung dieser Erzählerfigur funktioniert in einer Scheinanalogie als Mittlertum. Wie der Papst zwischen Gott und Mensch Brücken schlägt, wird es suggeriert vom Erzähler in einer Vermittlung zwischen Erzählung und Erzählhaltung. Der nächste Schritt der Untersuchung führt zur Definition dieses "Geistes der Erzählung".Und zwei Stellen im Werk Thomas Manns fixieren ihn,die eine sozusagen direkt-essayistisch aus dem Jahr 1948,die andere aus unserem Roman selbst,in einer Art von Eigenrezeption das Gedankengut der ersten nahezu kongruentem Wortlaut und deckungsgleicher Definition wiederholend:

> "Der Geist der Erzählung,wenn man meine mythische Meinung hören will,ist ein bis zur Abstraktheit ungebundener Geist,dessen Mittel die Sprache an sich und als solche,die Sprache selbst ist,welche sich als absolut

1)Der Teufel sagt es zu Leverkühn im DF,a.a.O.,S.383 s.o.

setzt und schließlich nicht viel nach Idiomen und sprachlichen Landesgöttern noch fragt. Ich habe wenig dagegen,wenn man urteilt,daß etwa das Deutsch des 'Vorspiels in oberen Rängen' zu'Joseph der Ernährer' eigentlich 'gar kein Deutsch mehr sei'.Genug,daß es Sprache ist,und genug,daß das ganze opus in erster Linie ein Sprachwerk vorstellt,in dessen Vielstimmigkeit Laute des Ur-Orients sich mit Modernstem,den Akzenten einer fiktiven Wissenschaftlichkeit,vermischen, und das sich darin gefällt,die sprachlichen Masken zu wechseln wie sein Held die Gottesmasken - von welchen die letzte auffallend amerikanisch anmutet. Ist es die Maske doch eines amerikanischen Hermes und hochgewachsenen Boten der Klugheit,dessen New Deal sich in Josephs magischer Wirtschaftsadministration unverkennbar widerspiegelt." 1)

"Der Geist der Erzählung...Er ist luftig,körperlos,allgegenwärtig,nicht unterworfen dem Unterschied von Hier und Dort...So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein und es lediglich heißen kann 'Er ist's'. Er wiederholt sich allzu oft in der Zeit und verwandelt sich,wenn man nach ihm greift,auch gar leicht in Fridolin oder Hartmut...Keineswegs behaupte ich,daß ich die Sprachen alle beherrsche,aber sie rinnen mir ineinander in meinem Schreiben und werden eins,nämlich Sprache. Denn so verhält es sich,daß der Geist der Erzählung ein bis zur Abstraktheit ungebundener Geist ist, dessen Mittel die Sprache an sich und als solche,die Sprache selbst ist,welche sich als absolut setzt und nicht viel nach Idiomen und sprachlichen Landesgöttern fragt. Das wäre ja auch polytheistisch oder heidnisch. Gott ist Geist und über den Sprachen ist die Sprache."

"Der Geist der Erzählung...ist ein schalkhafter und kluger Geist,der wohl das Seine zu verwalten weiß und nicht gleich jede Neugier so geradhin befriedigt,sondern indem er mehrere erregt,die eine stillt und während dessen die andere sozusagen auf Eis legt,daß sie dauere und sich dabei sogar noch schärfe." 2)

Es ist gewiß legitim,in einer Art deduktiven Vorgehens hier ein Ergebnis zu antizipieren,das sich aus dem Vergleich der beiden Stellen unmittelbar anbietet,es ist die Analogie von Geist und Gott,Sprache und Welt. Der Dichter geht dabei von einer Bedeutungsambiguität des Wortes Logos aus,das er zwar nicht direkt anführt,sondern nur immer wieder anklingen,("logischer Kopf") gleichsam als Unterschicht mitschwingen läßt. Logos - und darüber ist es zu den verschiedensten Versionen von Bibelübersetzungen gekommen(wie Faust abhandelt) - ist Wort und Geist. Wenn

1)Sechzehn Jahre. Zur amerikanischen Ausgabe von "Joseph und..", 1948,in:Altes und Neues,a.a.O.,S.687

2)Der Erwählte,a.a.O.S.1o-16

also eine Art von Symbiose zwischen Geist und Sprache(Erzählen und Erzählung) sich herausstellt,wenn der Geist sich aus der Sprache herleitet,die Sprache zu seinem Werk macht in einer perpetuellen Wechselbeziehung von Geben und Nehmen,wenn es über kleinen Verkörperungen und Inkarnationen(vergleichbar Idiomen und Landesgöttern) nur den einigen und absoluten Geist gibt,so steht das nicht nur in der Terminologie,sondern in der gesamten Struktur in Analogie zu Gott(und zwar dem christlichen Gott in Absetzung gegen Polytheismus und Heidentum). Auf dieser Folie schafft sich der Erzählungsgeist eine Autorität,gewinnt sein Schöpfungswerk einen Absolutheitscharakter,der sich in keiner Erzählerfiktion,in keiner Allwissenheitsrolle oder Überlegenheitsposition mit gleicher Vehemenz und Nachdrücklichkeit äußern könnte. Die Attribute "abstrakt,ungebunden,verwandlungsfähig"(die sich gegen das Unelastische,Statische einer Person zusammenschließen),"schalkhaft und klug" deuten die rein intellektuelle Sphäre an,die Sphäre epischer Freiheit,Objektivität und Ironie. Nur aus ihr kann sich Polyphonie ergeben und nur durch sie die Polyphonie in den Zusammenklang einer Tonalität gebracht werden,die nicht in Parzellen zerfällt(Idiome und Landesgötter), während doch das Blickfeld eines rollenhaften Erzählers stets durch Akzidenzien der Personenhaftigkeit eingeengt,subjektiviert,verschoben,da ohne den letzten kühnen Höhenflug des restlosen Überblicks aus der Distanz bleibt. Nur aus dieser Perspektive der Entpersonalisierung formt sich die Sprache zu etwas Universellem,zu einer runden Schöpfung (verglichen der Gottes). Wie Gott unendlich und zeitlos ist,ist es der Geist der Erzählung("meine mythische Meinung",..."Er ist's") In seiner permanenten Wiederkehr oder Omnipräsenz hebt er die Erzählung aus ihrer Bindung an das Stoffliche als zeitverhaftetes Element heraus.

> "Es gibt hier nur eine selbstverständliche Wirklichkeit,nämlich die,daß erzählt oder geschrieben wird. Diese Illusion erweckt in der Rahmenerzählung eben den Rahmen,im Buche der Hinweis auf das Buch und das Erzählen selbst. Der Stoff dessen,was erzählt wird,und die Erzählung sind also zwei vollkommen getrennte Dinge. Diese wird immer als wirklich vorgestellt,bei jenem besteht diese Notwendigkeit von vornherein nicht.
> ...Diese Trennung von Darstellung und dem ihr zugrunde liegenden wirklichen Vorgange,auf den hingewiesen wird,ist also eins der Mittel,durch die in der echten

> Erzählung die Illusion der Wirklichkeit erzeugt wird. Ein weiteres wäre die Kontrastierung der als wirklich gedachten Geschehnisse mit den in einem Kunstwerk möglichen." 1)

In dieser prometheischen Selbsterhöhung,dieser Emanzipation der Erzählhaltung offenbart sich eine Umkehr des traditionellen Erzählens,die mit Darstellung und Dargestelltem als mit Illusion und Wirklichkeit handelt,das Darstellen absolut setzend,in einer Tendenz,die bis zum Programm des "l'art pour l'art" führen könnte, wenn wirklich eine vollständige Lösung von Stoff und Erzählen möglich wäre,wie Käte Friedemann sie ansetzt. Da aber die Erzählhaltung wesenhaft aus dem Stoff erwächst(Stoff plus Dichter plus epochale Einflüsse),kann sie auch nur aus ihm begriffen und beurteilt werden; so daß bei aller Emanzipation der Geist der Erzählung auf die Erzählung angewiesen bleibt. In dieser Symbiose ergibt sich für das dichterische Kunstwerk die Kategorie der Wirklichkeitsstruktur in Darstellung und Dargestelltem. Diese Struktur ist so geartet,daß der Wirklichkeitsanspruch auf Seiten der Darstellung als solcher ist und erst aus ihr sich auf das Dargestellte ableitet,der Stoff erst von der Darstellung her seine Legitimation erfährt("Wenn ich aber den Mut finde,sie auszusagen,so solltest du dich schämen,nicht so viel Mut aufzubringen,sie zu glauben!",S.232). In solchen Formen spielt sich in unserem Roman der Vorgang der Wirklichkeitsevokation ab. All das sind Stilmittel der Parodie,die mit einem "Fertigen" handelt(der Rezeption),als sei es flexibel,die im Spiel der Formen daran rückt und tüftelt,wobei sich prometheische Ichsetzung und restloser Identitätsverlust bis zur völligen Sublimation abwechseln und ausbalancieren als eigentlich außerordentliche Kategorien,die sich aber auf dem Terrain des Stofflichen erheben und in ihm wurzeln. Die Ironie involviert dabei nicht eine destruktive oder ausschließlich destruktive Tendenz. Vielmehr kann dies Spiel mit den Formen in einem Sichselbst-Überschlagen von völliger Auflösung bis zu bloß peripherer Berührung mit dem eigentlichen Stoff seine Skala ablaufen.

> "It should be realized that Mann does not,as has been suggested,'show disapproval by parody'(Biermann).The truth is the very opposite. Mann himself explains his inclination to parody as a result of his lack of genuine naiveté('Mangel an eigentlicher Naivität') and

1)Käte Friedemann,a.a.O.S.8o/82

concludes that the mainspring of his use of parody is to be found in devotion." 1)

"Sie(die Größe des Dichters,S.E.) nimmt Abstand von den Dingen,sie hat Abstand von ihnen,ihrer Natur nach, sie schwebt darüber und lächelt auf sie herab; so sehr sie zugleich den Lauschenden und Lesenden in sie verwickelt,in sie einspinnt. Die Kunst der Epik ist 'apollinische' Kunst,wie der aesthetische Terminus lautet; denn Apollo,der Fernhintreffende,ist der Gott der Ferne,der Gott der Distanz,der Objektivität,der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie,und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie. ...Sie dürfen dabei nicht an Kälte und Lieblosigkeit,Spott und Hohn denken. Die epische Ironie ist vielmehr eine Ironie des Herzens,eine liebevolle Ironie; es ist die Größe,die voller Zärtlichkeit ist für das Kleine." 2)

"Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie. Darin nahe bei Joyce..." 3)

"Es war mir ernst mit dem Gegenstande,so scherzhaft das Legendäre behandelt..." 4)

"Möglichst viel Scherz,Biographen-Mimik,das Pathos herabsetzende Selbstverspottung also..." 5)

Es wird uns nahegelegt,die Ironie auf das Stilistische(siehe Zitat oben) und die Biographen-Mimik zu verweisen; doch ist der Charakter der "fernhintreffenden Ironie" ja der,tiefer und ferner einzudringen,nämlich durch das Medium der Darstellung, des Darstellers in das Dargestellte selbst. Die Trennung Stil, Biograph,Stoff ist ja bereits ironische Fiktion,dessen ist sich Thomas Mann wohl bewußt. Er umgeht also die Umreißung der Art und Weise seiner Ironie,indem er das Ironische ganz in den Bereich erzählerischer Tec niken verweist und sich so der Fixierung entzieht. In jeder Außerung wird es jedoch transparent,daß Ironie wesenhaft vom modernen epischen Geist her bestimmt ist, ja daß sie von daher beinahe unentbehrlich wird. Vor allen Dingen wird sie es dann,wenn es sich bei modernem Erzählen um Rezipieren handelt,dahin zielt der Vergleich mit Joyce. Mit der Wahl eines "zwanghaften Musters" einer "Vorlage",deren"klassische" Widerspiegelung bloßes Epigonentum zeitigen müßte,entsteht sogleich eine ironische Diskrepanz. Der moderne rezipierende Dichter fingiert eine ausweglose Grundsituation,eine Aus-

1)Hans Eichner,Aspects of Parody,MLR XLVII,1952,S.31-2
2)Thomas Mann,Die Kunst des Romans,in:Altes und Neues,S.387 f
3)Die Entstehung des DF,a.a.O.S.51
4)Die Entstehung,l.c.16
5)l.c.31

gangsbasis,die keine ist,indem er sich ein Schema setzt,das er von Anfang an nicht auszufüllen gewillt ist. Der Vorwandcharakter des Rezipierens verdeckt nur mangelhaft(und absichtlich nur mangelhaft) eine Einstellung zum Erzählen als solchem,nicht zu den "Stoffen",mit denen das Erzählen manipuliert. So versteht sich - zumindest für Thomas Mann - diese Vielfalt der Variationen in der Erzählhaltung,im Erzählerstandpunkt. Mag sich auch immer reaktiv eine "stoffgerichtete Ironie" ergeben,so interessiert uns im Zusammenhang mit der Erzählhaltung diese Konsequenz nicht. Da es um künstlerische Verhaltensweisen geht, bleibt die Frage nach dem Weltverhältnis(ob es an sich und selbst ironisch sei) im Hintergrund,soweit sie sich nicht im Erzählen selbst spiegelt und das Hinzuziehen außerdichterischer Kategorien und Wertmaßstäbe sich erübrigt.

Das Erzählen wird in einem "verwässerten Hegelianismus",in einer spätbürgerlichen Haltung zur Selbstreflexion gebracht,es reflektiert statt über das Erzählte über sich selbst. So liegt auch in dieser Selbstreflexion der Kern des Ironischen. In der retrovertierten ironischen Reflexion kennzeichnet sich die Spätzeit,für die das Erzählen überhaupt fragwürdig ist. Ist einmal die Exorbitanz gelungen,das Spiel zu überspielen("Man könnte das Spiel potenzieren,indem man mit Formen spielte,aus denen, wie man weiß,das Leben geschwunden ist... Die Parodie. Sie könnte lustig sein,wenn sie nicht gar so trübselig wäre in ihrem aristokratischen Nihilismus...",DF,S.383),so bleibt als Faktum, als Restbestand eines solchen Umschlags wieder die bloße - in sich selbst reflektierte - Erzählung,wird die Erzählerrolle rückblickend zur bloßen Funktion,die die Erzählung transparent macht für den ironischen Kunstgeist. Dieses Durchscheinen des reinen,abstrakten Kunstgeistes wird aufgefangen in einigen Formulierungen aus Manns Werken:

> "Wie in ihr die Sprache lächelnd sich selber anschaut, so auch das Gefühl,der Gedanke,die Leidenschaft. Selbstgefälligkeit mag in bürgerlichen Unehren stehen, aber auf höheren Rängen,meine Beste,weiß ihr Name von tadelndem Beiklang nichts mehr - wie sollte das Schöne,die Poesie sich auch nicht selbst gefallen?" 1)
>
> "Gewiß ganz selten in aller Literatur haben Wort und Klang einander gefunden und bestätigt wie hier. Es wendet Musik hier ihr Auge auf sich selbst und schaut ihr Wesen an..." 2)

1)Lotte in Weimar,S.133 2) DF,a.a.O.,S.292

"Kultur,das ist auserlesene Gesellschaft,die sich über das Höchste diskret verständigt mit einem Lächeln. Und das Augurenlächeln gilt der parodistischen Schalkheit der Kunst,die das Frechste gibt,gebunden an würdigste Form,und das Schwere,gelöst in läßlichen Scherz..." 1)

"Ich - ein Balance-Kunststück genauer Not,ausgewogener Glücksfall der Natur,ein Messertanz von Schwierigkeit und Liebe zur Facilität, ein Nur-gerade-Möglich..." 2)

"...aber nach deines Geistes Form und Siegel nicht umhin kannst,es in Klarheit und Anmut und Ironie emporzuläutern..." 3)

"Humanität als universelle Ubiquität,-das höchst,verführerische Vorbild als heimlich gegen sich selbst gerichtete Parodie, Weltherrschaft als Ironie und heiterer Verrat des einen an das andere,- damit hat man die Tragödie unter sich..." 4)

"Fromme Zerstörung,lächelnd Abschiednehmen..." 5)

Sollte es sich bei den ersten Zitaten,die die Selbstreflexion der Sprache,des Kunstgeistes betreffen, nicht um ein Spiel mit dem Spinoziaschen amor Dei intellectualis handeln? 6)

"Gott liebt sich selbst mit unendlicher Liebe(35). Die geistige Liebe der Seele zu Gott ist Gottes Liebe selbst,womit Gott sich selbst liebt(36)." 7)

Vor diesem Zitat und der ihm eigenen Denkart steht die Analogie Geist-Gott,Sprache-Welt aufs Neue gerechtfertigt da,wenngleich in ganz neuem Licht. Das Wort Manns "auf höheren Rängen" führt in diese philosophische Denkwelt hinein und weg von dem Narzißmotiv,um das es sich hier zunächst wieder zu handeln schien. Vielmehr wird das Verhältnis des Sprachschöpfers(der allerdings nichts für sich Abgetrenntes,sondern nur in und aus der Sprachschöpfung Existentes ist)zur Dichtung wie das Gottes zu seiner Schöpfung,wenn über den Umweg zu Spinoza der Genesisgedanke

1)Lotte in Weimar, S.349
2)l.c.366
3)l.c.370
4)l.c.371
5)DF.,a.a.O.S.399
6)Allerdings finden sich auch bei Friedrich Schlegel Formulierungen,die Mann inspiriert haben könnten,vermutlich geht er sogar von beiden Richtungen aus,indem er die Selbstreflexion einmal aus dem romantischen Kunstprogramm und zum anderen aus der Philosophie heraus legitimiert. Schlegel,Ath.116 und Ath.342:"Es ist schön,wenn ein schöner Geist sich selbst anlächelt,und der Augenblick,in welchem eine große Natur sich mit Ruhe und Ernst betrachtet,ist ein erhabener Augenblick...".

2)Spinoza,Ethik V

spielerisch in Erwägung gezogen wird("Und Gott sah,daß es gut war" und:"Selbstgefälligkeit mag in bürgerlichen Unehren stehen, aber auf höheren Rängen..weiß ihr Name von tadelndem Beiklang nichts mehr..").

Das Lächeln der Sprache über sich selbst faßt freilich den Begriff der Selbstreflexion am besten und beinahe harmlos über dieser verdeckten Schicht des Spiels mit philosophischem und biblischem Gedankengut. Der Erzähler als einmal angesetzte Figur gibt hier endgültig seine Identität auf,die Widerstände seines Selbst und sublimiert sich zur Funktion. Haben wir an anderen Stellen, an denen diese Erzählerfigur betont wurde,geradezu das Gegenden-Strich-Erzählen beobachten können.so kommt nun mit der Einebnung dieser eigengesetzlichen Figur geradezu eine Harmonie, ein Einklang,ein Ruhen der Geschichte in sich selbst zustande, aus dem das Lächeln einer in sich geschlossenen und "heilen" Welt sich spiegelt. Auch diese Harmonie ist nur ein Durchgangsstadium,ein "Balance-Kunststück" und kann sich immer wieder e contrario verdichten,im Widerspiel mit unebenen und unausgewogenen Erzählpassagen,in denen Erzählhaltung und Erzählung eine weniger ideale Symbiose eingehen:"heiterer Verrat des einen an das andere",das ist das eigentliche Wesen der Parodie,die immer nur einen Augenblick scherzhaft verweilt,um sich in neuem Spiel zu überschlagen.

> "Und im Grunde ist auch diese Form nur dann erträglich,wenn sie in so souverän humoristischer Weise behandelt wird wie in Thomas Manns "Der Erwählte". Der (zu wenig bemerkte)untergründige Humor der Geschichte des Papstes Gregorius auf dem Steine hat nicht seine letzte verborgene Wurzel im Spiel,das der Dichter mit dem Ich-Erzähler,dem irischen Mönch treibt,zu dem er den 'Geist der Erzählung',und das bedeutet nichts anderes als die Erzählfunktion selbst,fingiert. 'Wer läutet die Glocken...' Hier treibt die Erzählfunktion ein ähnliches Spiel wie in den Romanen Jean Pauls,nur daß sie sich nicht zum Verfasser-Ich,sondern zu einem Rahmen-Icherzähler 'verkörpert',statt eines echten ein fingiertes historisches Aussagesubjekt scherzhaft in die Fiktion eintreten läßt. Diese aber braucht sich gerade wegen der humoristischen und damit zugleich ungültigen,wieder aufgehobenen Fingiertheit dieses Subjekts nicht um die fingierte Ichperspektive zu kümmern und entwickelt sich ihren eigenen Gesetzen folgend zur echten Mimesis der legendären Wirklichkeit der Gregoriusgeschichte,einer Mimesis,die mit der Legende,nach der ja eben 'die Glocken von selber zu läuten begannen' nun selbst ihr humoristisch-symboliches Spiel treibt."1)

1)Käte Hamburger,a.a.O.S.24o-41 über Rahmen-und Icherzählung

Wenn Käte Hamburger die "aufgehobene Fingiertheit des Subjekts" nennt,so meint sie da ganz in unserem Sinne den Vorgang des Auffangens der Erzählerrolle in der bloßen Erzählfunktion,nichts anderes will das Glockenkapitel mit seinen immer wieder erhobenen und aufgelösten Mystifikationen andeuten,als daß der Geist der Erzählung spricht,indem er handelt,daß die Erzählung selbst handelt,was nichts anderes heißt,als daß der Vorgang und die Reflexion,die Handlung und das Bewußtsein parallel laufen wie Naivität und Intellekt als direkter Ausdruck und Kontrolle dieses direkten Ausdrucks. Diese Gleichzeitigkeit hat mit ähnlichen Schwierigkeiten zu ringen wie der sprachliche Vollzug der "Verkörperung des Geistes"(einer contradictio in adiecto),der auf nichts als Abgründe,Trennungslinien und Widerstände stößt und sich deshalb nur in der Paradoxalbildung realisieren läßt. Die Paradoxalbildung bleibt letztlich auch die einzige Ausdrucksform für das Wesen der Erzählhaltung als nicht von der Erzählung selbst ablösbare Instanz; denn auch die Verabsolutierung und Abstraktion eines "sich selbst denkenden" Geistes kann nicht durchgehalten werden.

c) "KRISTLICHER LESER", DER LESERTYPUS ALS VORWAND FÜR DIE ERZÄHLHALTUNG UND SELBSTREFLEXION.

Die Problematik der ganzen Erzählhaltung und des Erzählers bietet sich in dem Kapitel "Die Buße" in konzentrierter Form an, das nicht nur in seiner zentralen Position in der Dichtung,sondern auch gerade in der Verdichtung der Auseinandersetzung alle erzählerischen Fragen noch einmal berührt.

> "Kristlicher Leser! Höre und glaube mir. Großes und Eigentümliches habe ich dir zu berichten. Dinge,die zu erzählen Mut erfordert. Wenn ich aber den Mut finde,sie auszusagen,so solltest du dich schämen,nicht soviel Mut aufzubringen,sie zu glauben. Nicht voreilig will ich dich einen Zweifler schelten,vielmehr baue ich auf deinen Glauben,genau so weit,wie ich auf meine Fähigkeit baue,das mir Überlieferte glaubwürdig mitzuteilen. Auf diese Fähigkeit aber baue ich sehr fest und also auch auf deinen Glauben.
> Meine wahrhaftige Mitteilung ist...
> Ihr glaubt es nicht? Ich werde euch dessen versichern ...ohne Predigt,vernunftgemäß und geruhig,wenn auch selbst tief ergriffen von meiner Kunde...
> Kamen Raben geflogen,ihn zu speisen? Fiel Manna vom Himmel,nur um seinetwillen? Nein,es war ganz anders."
> (S.232)
>
> "Ich vermag euch zu sagen,welche Bewandtnis es damit hatte,denn ich habe die Alten gelesen..."(235)
>
> "Das war eine große Gnade,und ich will es dahinstellen,ob hier ein gnädiger Zufall waltete und die Mutterquelle...oder ob die Gnade so weit ging,daß Gott sie eigens für den Sünder Gregorius wieder angeregt hatte."(237)

Der Leserapell,die admonitio,sind uralte Techniken,die hier in einem ironischen Konventionspathos wiederkehren und damit typisch zu Thomas Manns Rezeptionsverhalten gehören. Dieser Apell hat seinen Ursprung in der noch aufrecht erhaltenen Clemensfiktionssphäre("ich habe zu berichten") und hat innerhalb dieser Sphäre den Charakter bekräftigender Historisierung. Die Formelhaftigkeit des Apells verweist den Roman(mit diesem Kapitelanfang) in eine vergangene Welt,in der so erzählt wurde(allerdings nicht in die Welt der Vorlage; denn bei Hartmann fehlt eine solche admonitio,statt ihrer finden wir nur die Wahrheitsbeteuerung ohne Anspruch auf den Leser - d.h.ohne formulierten Anspruch,freilich impliziert die Versicherung der Wahrheit den Glauben des Lesers).

> "Daz dunket manegen niht wâr:
> des gelouben velsche ich.

wan gote ist niht unmügelich
ze tuonne swaz er wil:
im ist deheines wunders ze vil." (3132 ff)

Es wird nach einem ersten Blick auf diese beiden Stellen evident, daß es sich in der Rezeption nicht bloß um eine Aufschwellung der Hartmannschen Wahrheitsbeteuerung handelt,auch nicht bloß um eine Historisierung durch antikisierende Formelhaftigkeit, sondern daß sich hinter beidem etwas ganz anderes verbirgt. Kennt die Rezeption sonst immer nur ein einfaches "höre" oder "sieh",so nimmt die Doppelung der Verben hier eine Sonderstellung ein. Sie scheint zunächst rein retardierende Funktion zu haben,akzentuiert nicht,sondern leistet vielmehr eine Sammlung der Erzählung,die bereits im Akt des Erzählens begriffen zu sein vorgibt,während das Erzählvorgehen selbst,die wirkliche Aussage, der Erzählintention einen weiten Vorsprung läßt. Mit dem "höre und glaube" setzt der Erzähler sich zunächst einen Markstein,an dem sie sich orientieren kann,denn sie ist noch durchaus unorientiert im Bezug auf den eigentlichen Erzählfortgang. So wird die Formel zunächst zur bloßen Phrase,zum Füllsel,zur sprachlich-lautlich gefüllten Atempause des Erzählers,der hier noch seine Kräfte zusammenrafft,um dem entscheidenden Ereignis erzählerisch gewachsen zu sein. In Wirklichkeit freilich geht es gar nicht um eine echte Konzentration auf einen Höhepunkt,denn das bei Hartmann noch entscheidende Ereignis wird in der Rezeption seiner Dimensionen entledigt und in einen natürlich-kosmologischen Ablauf eingebettet,so daß das Pathos vom erzählerischen Mut irreführt und lediglich den Blick weglenkt von der Einebnung der Szene. Statt des steigernden Erzählens bei Hartmann auf den Handlungshöhepunkt des Gotteswunders(und der damit korrespondierenden innerseelischen Entwicklung des Helden) tritt hier eine Steigerung des Erzählens selbst(unabhängig vom Handlungsmäßigen,ja sogar das Handlungsmäßige an Rang und Bedeutung völlig überspielend)in Funktion. Diese rein literarische Technik der admonitio entfällt für Hartmann,der sie stets in wirklichem Sinne anwendet,als Anruf zum Glauben an der für ihn wichtigsten Stelle der Dichtung.Er weiß zwar wie die Rezeption um die Zweifler ("daz dunket manegen niht wâr"-"nicht voreilig will ich dich einen Zweifler schelten"),aber statt Ermahnung und Bedrohung des Lesers("so solltest du dich schämen,nicht soviel Mut aufzubringen,sie,zu glauben"),versichert er ihn vielmehr lapidar - und

jeden Zweifel durch seine völlige Überlegenheit ausschließend - der Wahrheit seiner Aussage unter Berufung auf den Satz,daß vor Gott nichts unmöglich sei. Soweit der Dichter sich im Bereich des Religiösen,der Glaubensfragen bewegt(und das tut er mit der Darstellung des Wunders),ist seine Aussage durch einen solchen Satz genügend ausgewiesen und legitimiert; denn der Verweis auf Gottes Allmacht ist die einzig adäquate Korrespondenz zu dem Begriff des Glaubens. Es bedeutet jedoch bereits einen Bruch dieser Denk-und Bezugswelt,wenn die Rezeption Begriffe wie den der (literarischen) Glaubwürdigkeit und implicite den der Szientifik zwischenschaltet,die nicht vermitteln,sondern eine echte Korrespondenz ausschließen. Der Bezugspunkt auf die Begriffe der Glaubwürdigkeit und des Wissens ist "hören und erfahren(wissensmäßig bereichert werden)",nicht aber "hören und glauben". Die Rezeption geht also von einer ganz offensichtlichen Inkongruenz aus(wobei allerdings die Inkongruenz nicht durchgehalten werden kann; denn die szientifische erweist sich als "pseudo-szientifische Attitüde",die glaubwürdige als offensichtlich und unverhohlene Maskerade der Darstellung über die Einführung aufklärerischen Gutes). Es wird sich allerdings herausstellen,daß dies nicht die einzige Inkongruenz ist,die sie aufstellt,um aus den daraus entstehenden Spannungen eine Dialektik des Erzählerischen selbst zu entwickeln.

Kommen wir noch einmal auf den bei Hartmann angesprochenen Lesertypus zurück. Hartmann erzählt,um seinen Lesern Hoffnung und Stärkung zu vermitteln. Er spricht den Lesertypus an,den seine ganze Dichtung als Gegenüber im Auge hat,nicht den Idealchristen, der anfechtungslos und gesichert ist,sondern den im christlichen Bereich ungefestigten und gefährdeten Leser,der der Versuchung ausgesetzt ist und sich angewiesen sehen soll(durch Hartmanns Rat),selbst in seinem Der-Versuchung-erlegen-sein noch auf die größere Barmherzigkeit und Gnade Gottes zu vertrauen und zu rechnen,die eine Buße für den Menschen sinnvoll macht und ihn sich der Erfüllung annähern läßt.

Auch die Rezeption zielt auf ein "wirklicheres" Gegenüber ab, als sie allerdings eingeführt hat als Angelpunkt für das Kapitel,auf den "kristlichen Leser". Spricht Hartmann also noch ein außerfiktives Subjekt an(freilich stellt auch sein Lesertypus bereits eine Setzung dar; aber eher im Sinne einer stilisieren-

den Vereinfachung als einer Fiktionalisierung - wie hier),so hat die Rezeption ein rein fiktives und ihr selbst als untrennbarer Teil angehörendes Subjekt im Auge. Die Unmöglichkeit,diesen "kristlichen Leser" außerhalb der Fiktion überhaupt noch in den Griff zu bekommen,bildet den dialektischen Gegenschlag gegen die Aufrichtung eines solchen Gegenübers überhaupt.
Das Wort vom "wirklichen" Gegenüber hat diesen rein innerfiktionalen Charakter des Lesertypus zunächst übersehen,um zu einer Charakterisierung kommen zu können.
Während die admonitio das Objekt dieses Lesers zur Stütze der Erzählung einsetzt,trifft sie aber zugleich an ihm vorbei; denn sie spricht in der Überbetonung der Notwendigkeit zu hören und zu glauben mit dem Leser als mit einem Christen,der ihrer gar nicht bedürfe,der ohnehin und in einer schönen Selbstverständlichkeit hier glaube. Die Rezeption scheint hier den Christen des Mittelalters im Auge zu haben,der auf dem vielzitierten "Goldgrund" eines runden,gläubigen Weltbildes gar nicht den Spielraum gehabt hätte,Zweifel aufkommen zu lassen; ja,sie scheint diesen Lesertypus für die Vorlage ansetzen zu wollen und zugleich damit ins Historische zu verweisen. Wie viel nuancierter und weniger naivgefestigt der tatsächliche Lesertypus Hartmanns aussieht,haben wir gezeigt; und das Bild vom "Goldgrund" und dem "geschlossenen Weltbild" im Mittelalter ist ebenso eine Fiktion wie der im "Erwählten" angenommene Lesertypus und Christentypus. Freilich wird der mittelalterliche Leser in der Phase der Gregoriusdichtung,die unsere Untersuchung hier zum Gegenstand nimmt,"hören und glauben",wenngleich auch Hartmanns Glaubensanspruch nicht bloß rhetorische Funktion hat und ein gewisser Spielraum gradueller Verwirklichung gnadenhaften Glaubens auf einem als solchen christlichen Boden zugestanden ist;aber das bedeutet nicht,daß dieser Leser naiv und problemlos glaubt. Es handelt sich von der Erzählhaltung der Rezeption aus also gleichsam um eine Unterstellung e contrario,wenn die Möglichkeit,hier nicht zu hören und zu glauben,mit hineingenommen wird, selbst wenn sie sich gleichzeitig um einen anlehnungsweisen Nachvollzug der Hartmannverse(3132 ff)gruppiert. Die Erzählung spekuliert in Wirklichkeit über ihren neueingeführten Begriff des christlichen Lesers hinweg mit einem Aspekt auf den Glauben, den sie in Form von Analogieschlüssen zu realisieren sucht. Wir

haben jedoch gesehen,daß dieser Aspekt auf den Glauben auf einer völlig verschobenen Begriffsbeziehung basiert. Ja mehr noch, der Satz:"vielmehr baue ich auf deinen Glauben,genau so weit, wie ich auf meine Fähigkeit baue,das mir Überlieferte glaubwürdig mitzuteilen! Auf diese Fähigkeit aber baue ich sehr fest und also auch auf deinen Glauben" ist reine Dialektik,die eines aus dem anderen zu legitimieren sucht. Was hier in Wirklichkeit vorliegt,ist ein Zirkelschluß,der in seinen Praemissen bereits voraussetzt,was er beweisen will. Damit bleibt sowohl der Glaubensaspekt als auch die Fähigkeit,"das Überlieferte glaubwürdig mitzuteilen",völlig ungesichert. Die Praemissen,auf die das Erzählen sich zurückführt,mit denen es sich abzudecken vorgibt, fallen in sich zusammen und das ganze Eingangspathos bleibt ein Scheinmanöver,ein bloßer Akt auszubalancierender Antithesen. Die Antithese - hier Erzählen,dort Glauben und Hören -(die bei Hartmann gar nicht entstehen kann,weil Erzählen und Hören ja gerade synthetisch zusammengeschlossen werden in einer gemeinsamen Tendenz,auf die Heilswirklichkeit hinzuarbeiten)ermangeln - unter dem Deckmantel einer wechselseitigen Bestätigung aneinander- jeder Grundlage; und es bleibt die bloße Bewegung,die Punkt gegen Punkt setzt und inhaltlich nicht mehr gefüllt ist.
Erzählen und Hören,von jeher die beiden sich über den Erzählstoff hinweg berührenden und mannigfach verschlingenden Instanzen,sind nicht "außerhalb der Dichtung",sondern Teil ihrer selbst,Element der Fiktion,untrennbares Ganze miteinander. Hier aber wird suggeriert,daß eine Bipolarität besteht,die zwar in Beziehung gesetzt wird durch Postulate,aber doch einen deutlichen Abgrund stehen läßt. Der dritte Faktor - ebenfalls nur lose mit den beiden anderen(Erzählen und Hören) in Verbindung gebracht - ist die Geschichte selbst("das mir Überlieferte"),ist das Wunder (die Rezeption vermeidet den bei Hartmann angeführten Begriff zunächst ängstlich). Sie ist jedoch nichts Festes, Unveränderliches,sondern ihre Variabilität wird in dem Ausdruck "glaubwürdig mitteilen" unmißverständlich gekennzeichnet. So scheint sich also auch das "Überlieferte" wiederum aufzuspalten in Unterkategorien,in einen sozusagen unveränderlichen,absoluten Kern(der aber seinen Absolutheitsanspruch nur höchst mangelhaft geltend machen kann auf Grund seiner implizierten Unglaubwürdigkeit) und die veränderliche Form(die das Eigentliche,letzt-

lich Autoritative darstellt auf Grund ihrer Glaubwürdigkeit, die freilich zunächst nur suggeriert wird wie die Unglaubwürdigkeit der Vorlage,das Ergebnis der Überprüfung durch den wirklichen Leser steht nun dahin!). Diese ganze Aufspaltung des Unteilbaren der Fiktion,des Romans bewirkt eine Desillusionierung,die sich als Verdichtung der erzählerischen Illusion ausgibt unter dem Schlagwort der "Glaubwürdigkeit". Das Bußkapitel führt wie kein anderes im Roman ganz von der "Überlieferung" weg,vom Handlungsfortgang als solchem,um ausschließlich auf erzähltechnischen Fragen zu verweilen,was freilich nur in der gewählten versteckten Form möglich ist.

> "Die strukturbestimmende Leistung der Erzählsituation wird in doppelter Hinsicht wirksam. Sie bestimmt weitgehend die Ordnung,in welcher der Erzähler oder Autor die dargestellte Welt vor den Augen des Lesers entrollen kann. Gleichzeitig löst die Erzählsituation und ihre jeweilige Einkleidung ganz bestimmte Illusionsansprüche an die Erzählung aus,denen der Leser bezw. der Autor bis zu einem gewissen Maße zu entsprechen hat." 1)

Es wird auf den ersten Blick klar,der Leser als solcher,von dem bei Stanzel gesprochen wird,ist in unserer Rezeption nicht gemeint. Wir haben gezeigt,daß die Erzählung,die sich den Anschein gibt,den "kritischen Leser" anzusprechen(freilich werden auch "christliche Leser" unter denen des Romans sein), ihn aber dabei bereits zum Strukturelement des Kapitels macht,ihn in den Stoff hineinkonstruiert,den Stoff aber andererseits auf ihn hinkonstruiert. So kommt es erneut zu einer Selbstauseinandersetzung, Selbstreflexion der Erzählung auch über den Lesertypus hinweg. Diese Selbstreflexion der Erzählung(die Leser und Autor überflüssig zu machen scheint) wirkt sich als Desillusionierung der Fiktion aus,sie stellt nicht mehr "Welt" dar,sondern sich selbst, dient nicht der Darstellung,sondern findet in sich selbst Genüge,ist sich selbst "Welt".

Trotz dieser Transponierung ins rein Erzähltechnische bleibt die Frage nach dem "kristlichen Leser" noch stehen. Er symbolisiert zwar nicht das Leserpublikum als solches, ist Fiktion des Autors,gehört einzig und allein der vorliegenden Erzählsituation an und ist damit interpretierbar aus dem Text selbst (was der "eigentliche" Leser nicht ist). Über alles Gehaltliche hinaus aber bedient sich die Rezeption hier einer Formel aus dem

1)Stanzel,a.a.O.,S.20

Zeitalter der Reformation,des Pietismus und Nachpietismus.[1] Mit dieser Anknüpfung an die historischen Leseranrufe(wir behalten durchaus den Eigencharakter des formelhaft Rezipierten, die Bedeutung des subjektiv-bewertenden Adjektivs im Auge) ist eben doch ein Gegenüber mit ganz bestimmten"Illusionsansprüchen" angepeilt. Diese Teleologie ist jedoch fingiert; denn die wirkliche Konfrontation findet - wie wir gezeigt haben - nicht statt. Die Sonderstellung der admonitio erlaubt also mehr oder weniger nur Rückschlüsse auf das auktoriale Medium,auf die Erzählhaltung, die das charakteristische Epitheton "kristlich" einsetzt. Die Einmaligkeit und Isolierung dieses Epithetons hebt nicht nur den Leserapell unter allen anderen Anrufen heraus,sondern in reziprokem Vorgang zugleich die Erzählsituation selbst und ihre Meisterung durch die Erzählhaltung(es ist das einzige Mal,daß der Leser ein Attribut bekommt:"überzeugt euch"(10),"gebt acht" (27),"seht"(68),"hört nur"(204) heißt es im übrigen Roman ohne autoritativen Anspruch). Wenn also der bislang anonym gebliebene Leser plötzlich in eine Form gegossen wird,Umrisse gewinnt,

1)Die Wendung der Leseransprache im Zusammenhang mit der Darbietung christlichen Gutes entsteht um die Reformationszeit,um die Zeit,als Pamphlete,Glaubens-und Streitschriften öffentliches Gut werden und nicht mehr nur einen engsten Kreis von Gelehrten umfassen und ansprechen. Man wendet sich von katholischer wie von protestantischer Seite an das Publikum,das sich mit den religiösen Fragen befassen soll und auch befaßt. Nachweisbar ist z.B. die an die "Konkordienformel"(1580)angehängte Vorrede zum Catalogus Testimoniorum:"Dem christlichen Leser"(Ad Christianum Lectorem).Aus dieser Zeit stammt beispielsweise auch Valentin Weigels"Dialogus de Christianismo"(Hamburg,1922,hg.v.A.Ehrentreich),das ein Anhangskapitel hat:"Autor Dialogi Ad Lectorem".Es ist da freilich nicht vom "christlichen",sondern nur vom"günstigen Leser" die Rede,vom"gutherzigen und unparteiischen Leser". In ähnlicher Weise ist auch Angelus Silesius heranzuziehen ("Cherubinischer Wandersmann",Graz 1675) mit seiner"Erinnerungs-Vorrede an den Leser",in der vom "gottesbegierigen Leser" und vom"günstigen Leser" die Rede ist. In unserem Sinne des "christlichen Lesers" wäre dann wieder bei Schleiermacher die Rede(in der ersten Predigtsammlung,1801),und es will sehr wohl damit übereinstimmen,daß Institutionen wie "Christ und Welt" und ähnliche Zeitschriften,die Begriffe des "christlichen Staates" und der "christlichen Schule" meist erst aus dem 19. Jahrhundert stammen.So wäre die Wendung vom "kristlichen Leser" also nicht nur aus Aufklärung und Pietismus,sondern auch aus älteren verschiedenen Strömungen heraus zu erklären,die er dann allerdings bereits als Klischeewendung rezipiert und damit parodiert. Freilich bleibt es uns unbekannt,auf welchem Wege nun Thomas Mann an die Formel gelangt ist:denkbar wäre auch ein Weg bereits über Kierkegaard(also indirekt),mit dem er sich stark und eingehend beschäftigt hat.

so kann das nicht Willkür sein,sondern nur aus einer ganz bestimmten künstlerischen Absicht entspringen. Die Verantwortung für das Darzubietende wird angeblich nach außen verlegt,der "kristliche Leser" hat sie stellvertretend für eine außerliterarische Zeitströmung und -entwicklung zu übernehmen und auf medialem Wege als Mitgift in den Roman hereinzubringen. Es macht sich ein wissentlicher und willentlicher Dissimilationsprozeß von der auktorialen Vermittlungsinstanz her bemerkbar, die sich hinter einer fiktiven Zweifrontenstellung (Erzähler und "kristlicher Leser") verschanzt. Die Erzählung gibt damit vor,aus sich selbst,aus dem Bereich der Kunstwirklichkeit herauszutreten in die greifbare Realität,um einerseits so ihre Position im Literarischen zu festigen und andererseits gewisse Problemstellungen nach außen zu verlegen,in den "Leser",der jenseits des Literarischen steht,um de facto diese "außerliterarischen Momente" hineinzuspiegeln in einen alten Stoff,ihm unmittelbare Realität zu verleihen,ohne ihn doch in seinem Geiste rezipieren zu können,wie er ursprünglich (bei Hartmann) war. Mit der Spannung dieses Problembogens über die Dichtung, über das Literarische hinaus wird zugleich die den "kristlichen Leser" betreffende Fragestellung aus dem Roman herausseziert (die sorgfältige Umgehung des Wunderbegriffs verdient hier erneut Beachtung). Und es ist nun das eingetreten,was den extremen Gegenpol zu dem der anfänglichen Aussage nach Angestrebten bildet: mit der Außenstellung(fingierten Außenstellung freilich immer) des "kristlichen Lesers" ist auch alles diesen "kristlichen Leser" Betreffende aus der Dichtung selbst herausgerückt worden. Im Prozeß der Analyse der verschiedenen Standpunkte hat sich endgültig die Verlagerung vom Handlungsmäßigen weg zur reinen Problematik der Darstellungsmöglichkeiten vollzogen. Die Erzählkunst selbst bietet sich Widerstände,reibt sich an ihnen, wächst an ihnen,transponiert das (ihr eigentlich uninteressante) stoffliche Problem auf die Ebene des Aesthetischen und hat in diesem Dezentralisierungsvorgang die Problematik als solche bereits überwunden. Denn in diesem Augenblick wird das Kapitel zum bloßen Spiel mit Formen,die fiktive Aufspaltung in Erzähler und "kristlichen Leser" hat ihre Funktion in der Mimikry einer auktorialen Instanz und einer Verschiebung der eigentlichen Gewichte des zu erzählenden Kapitels. Denn,was letztlich von die-

ser Rolle des "kristlichen Lesers" bleibt,ist reiner Symbolwert, der sich einer fiktiven Figur bediente,um den abstrakten Charakter eines Selbstgesprächs,einer Gewissensbefragung des Erzählers(nicht über theologische,sondern über dichtungstechnische Probleme) selbst ins Lebendig-Dramatische auszulagern(der Dialog ist die Form des Dramatischen). Der Geist der Erzählung selbst nämlich bedarf der admonitio "höre und glaube",wenn er seiner Vorlage gegenüber sitzt und sie rezipiert; er ist es,der sich selbst überzeugen will,indem er vorgibt,einen als Fiktion deutlich erkennbaren Leser anzusprechen,zu ermahnen und festigen zu wollen. Zugleich aber weicht er auf das Nebengeleise der rein dichtungs-und erzähltechnischen Fragen aus und entzieht sich der eigenen admonitio. In der Verschränkung scheinbar völliger Freiheit und stellenweiser Autarkie der Erzählung von jeder Gebundenheit an Lesertypen mit dieser plötzlichen und einmaligen Einengung auf einen bestimmten vorgestellten Leser entsteht Ironie in der Unterschicht,wie die ganze Mimikry des Kapitels auf einer ironischen Dialektit basiert.

Es spielt eine aufschlußreiche Rolle,daß der "kristliche Leser", wenn er in der Chroniksprache,dem Kleid der Fiktion,vorgestellt wird,gleichsam von vornherein jeden Realitätscharakter über die Dichtung hinaus verliert. Damit schaltet die Erzählung die von ihr selbst suggerierte Möglichkeit aus,den christlichen Leser als solchen zu diskutieren vor einem außerdichterischen,außeraesthetischen Forum. Es geht ihr schließlich gerade nicht darum, die Erzählung hier in die Bahnen des Ethischen oder gar Theologisch-Konfessionellen überwechseln zu lassen,vielmehr bleibt sie mit der Chronikorthographie innerhalb des Kunstwerks,den Leser als ein "Außerhalb" anzurufen ist deshalb ein in sich paradoxaler Vorgang. Ziehen wir jedoch zunächst das gesamte Wortfeld der "k"-Schreibung in der Chroniksprache heran:

> "kristl.Kumpanen(17),kristl.Ritter(18),sich kristlich entsetzen(181),kristl.Kirche(13),Kraft und Kristentum(51),Reiche der Kristenheit(54),kristl. Sündenbewußtsein(3o2),heilige Kristenung(96),kristl. Taufe(3o4),weiß es Krist(76/88),Vater der Kristenheit(3o8),kristl.Feinheit(183),des Kristen Demut(184), kristl.Selbstprüfung(283),Klöster der Kristenheit(84), Kristentum,kristlich,Krist(68,69,86,266,286),kristl. Geschwister(57),Kristenheit(3o4,246),der liebe Krist gab einen rechten Wunschwind(70)."

Diese Chroniksprache ist ein ironisches Stilmittel,keine echte

Historisierung; denn weder die Historisierung des Details noch der Sprache ist für das eigentlich Historische eines Romans konstitutiv:

> "Es ist klar,daß gerade in sprachlicher Hinsicht das Problem des 'notwendigen Anachronismus' eine entscheidende Rolle spielt. Schon die Tatsache,daß jede Epik eine Erzählung von Vergangenem ist,stellt sprachlich eine enge Beziehung zur Gegenwart her. Denn es ist ein heutiger Erzähler,der über Karthago oder die Renaissance,über das englische Mittelalter oder das kaiserliche Rom zu heutigen Lesern spricht. Schon das hat zur Folge,daß der allgemeine sprachliche Ton des historischen Romans das Archaisieren als überflüssige Künstlichkeit von sich weisen muß." 1)

In einem Werk wie Meinholds "Bernsteinhexe" zeigt sich in der Archaisierung der Sprache nach Lukács ein "naturalistischer Charakter",bei Thomas Mann kann davon zweifellos nicht die Rede sein; denn weder ist die Chroniksprache durchgehalten wie bei Meinhold,noch also eine Illusion angestrebt,die durch diese Chroniksprache bei Meinhold erreicht werden soll. Spricht Lukács über Meinhold nun so,daß er dessen Technik eine "spezifische Ausartung des naturalistischen Ersatzes der wesentlichen Charakteristik durch pittoreske Bagatellen" nennt(in ähnlicher Weise zielt auch seine Kritik an Hauptmanns "Florian Geyer" ab auf die Sprachhistorisierung,die dennoch an dramatischer Realität nicht an die unhistorisierte Sprache in Goethes "Götz von Berlichingen" heranreichen kann),so kann freilich bei Thomas Mann höchstens die Rede von einer parodistisch-ironischen Aufnahme dieser naturalistischen Tendenzen sein. Er wählt den "Archaismus der Sprache im historischen Roman" bewußt als "besonderen Widersinn",macht ihn der ironischen Dialektik einer destruktiven Konstruktivität dienstbar. Der "kristliche Leser" macht im "Erwählten" eine ähnliche Entwicklung durch wie der "Geist der Erzählung" selbst. Der besondere Widersinn beider "Gestalten"(die sich beide in restlose Unfixierbarkeit und "Geistigkeit" sublimieren) liegt in dem Zugleich ihrer Konstruktion und Destruktion durch die und innerhalb der Erzählung. Ist die Spiritualisierung der Clemensrolle,der Figurenhaftigkeit des Erzählers gegen jede Historisierung gerichtet,so steht es ähnlich um den "kristlichen Leser",der zwar historisiert zu werden scheint,dessen Historisierung aber schon nur noch ironisches Stilmittel,Parodie einer

1)Georg Lukács,Der historische Roman,Berlin,1955,S.207

naturalistischen Kunsttechnik darstellt. Offenbart sich jedoch die Paradoxie der Erzählerfigur und ihrer Spiritualisierung erst in einem langsamen und sich immer neu aufladenden dialektischen Prozeß,so liegt sie für den "kristlichen Leser" allein durch die archaisierende Orthographie am Tage.
Alle angeführten Stellen in der Chroniksprache greifen auf Historisches zurück,auf Institutionelles,den "kristlichen Ritter", die "kristliche Kirche und das kristliche Kloster",kurz: auf das konventionelle Bild des Christen und auf Formeln Hartmanns von Aue. Es bleibt dagegen eine zweite Schicht,ein Wortfeld in der modernen,neuhochdeutschen Schreibung:

> "um Christi marterlicher Wunden(183),Apostel des Antichrist(242),(orbis terrarum christianus),Burg Christi (11),Christi Blut(12),Silvester aber rief Christum an(19)".

Während das letzte Beispiel zwar aus der Legende stammt,aber von einer geradezu konstituierenden Wirksamkeit des lebendigen Christentums Zeugnis ablegt,da es den Sieg Gottes über die heidnischen Götter darstellt,so haben alle anderen angeführten Beispiele (mit Ausnahme des durch die Latinisierung im Text unumgänglich ch-orthographierten "orbis terrarum christianus") der richtigen und normalen Schreibung diesen Charakter des Dynamischen, des Produktiven,der unmittelbaren Einwirkung. Die Wunden Christi, sein Blut,sein Opfer,das sind keine historischen und also mit der Chroniksprache in zeitlich Abgetanes,Vergangenes zu verweisenden Vorgänge(nicht einmal in ironischer Historisierung),sondern allgegenwärtige Symbole,permanent wirksam,deshalb stehen sie auch sprachlich in einem zeitlosen Rahmen. Von daher gewinnt auch der "kristliche Leser" in der Chronikorthographie seinen Aspekt des auf ironische Weise Historischen,Statischen,an dem der Erzähler und die Erzählung sich ausrichten,regulieren,aus dem sie sich in fingierter Konstellation herleiten,legitimieren.

Ein anzusetzender Erzähler Clemens,soweit wir ihn nicht längst als bloße Erzählfunktion sublimiert haben,würde zwar die "k"-Schreibung hinreichend rechtfertigen,zugleich könnte aber, da er nun einmal in einer wohl mit Hartmann zeitgenössischen Welt zu denken ist(was nicht aus der Detaillierung "an Notkers Pult",sondern mehr aus dem historischen Kolorit hervorgeht),der Mönch Clemens den "kristlichen Leser" nicht ansprechen,da erst bei Luther Formulierungen wie "geliebte Christen",selbst da

aber nie in der vorliegenden Kombination auftauchen. Der Ton und Zusammenhang der Apostrophierung des Lesers schließt sich für einen mittelalterlichen Erzähler,wie wir sagten,also aus. Bei der Frage nach dem Erzähler,der diesen "kristlichen Leser" also apostrophieren könnte,bleibt ein großes Fragezeichen stehen, und die Clemensfiktion wird aufs Neue dissimiliert,die Historisierung der Sprache(eine partielle Pseudo-Historisierung freilich nur) enthistorisiert die Konstruktion der Clemensfigur.

Während die Erzählung - einschließlich des "kristlichen Lesers" - also im fiktiven Raum bleibt,im Rahmen der Kunstwirklichkeit,übt sie "fernhintreffend" zugleich doch eine Zeitkritik; eine Kritik,die aus dem Fiktiven ins Außerliterarische hinaustritt,sich jedoch in diesem Vorgehen nicht demaskiert und offenbart,sondern den "kristlichen Leser(zu dem sie keine nähere Bestimmung notiert als den Anhaltspunkt der Chronikorthographie, der wie wir sahen,keiner ist),um den Aktionsradius der Kritik ins Umfassende ausweitet und alle christlichen Leser sich angesprochen fühlen läßt. Die Rezeption bringt den christlichen Leser,der bei Hartmann latent vorhanden ist,hinein,um ihn zu widerlegen. Bewußt setzt sie sich dabei über jede Differenziertheit ihres sonst so subtilen Mittelalterverständnisses hinweg. Der christliche Leser - in einer ganz groben Verallgemeinerung eines Mittelalterpublikums - ist der Angelpunkt,um das Wunder in den Roman einzuführen,beziehungsweise es aus der Überlieferung zu überführen,um zugleich aber auch vom Wunder wieder wegzuleiten. Eines legitimiert und prohibiert das andere in einem äußersten Spiel der Widerstände,das die Erzählhaltung hier treibt. Dahinter verbirgt sich die offene Frage nach dem heutigen christlichen Leser,die ganze Mimikry des Kapitels ist in einer Schicht auch der Versuch,auf den Stand der Psychologie des modernen Lesers zu kommen,dem zweifellos nicht die Darstellung einer ungebrochenen Gläubigkeit an das Wunder angeboten werden kann.

> "Indem Flaubert einen historischen Stoff wählt,dessen inneres gesellschaftlich-geschichtliches Wesen ihn nichts angeht,den er also nur durch gewissenhafte Archäologie äußerlich,dekorativ-malerisch real machen kann,ist er gezwungen,durch die Modernisierung der Psychologie an irgendeinem Punkt eine Verbindung mit sich und mit dem Leser zu schaffen. Die stolze und bittere Paradoxie,daß der ganze Roman nichts mit der Gegenwart zu tun habe,ist eben nur eine Abwehrpara-

> doxie den verhaßten Trivialitäten seiner Zeit gegenüber. Wir sehen aus den von uns angeführten Erklärungen Flauberts,wie wenig Salammbô ein bloß artistisches Experiment gewesen ist. Aber eben deshalb gewinnt die Modernisierung der Psychologie der Gestalten eine zentrale Bedeutung: sie ist die einzige Quelle der Bewegtheit und des Lebens in dieser erstarrten Mondlandschaft archäologischer Exaktheit." 1)

Das von Lukács über Flaubert Gesagte kann wörtlich für unsere Rezeption stehenbleiben und hat hier seine volle Gültigkeit in dem oben genannten Zusammenhang. Die Historisierung bei Flaubert (an dessen Romanform Thomas Mann ja mit geschult ist) hat allerdings einen ganz anderen Charakter als die in unserer Rezeption, die allein von der Ironie her zu verstehen ist.

Wie nun unmerklich das Wunder,das erzählt werden soll,in den rein literarischen Bereich gerückt wird,indem es zunächst als "außerliterarisches Moment" zusammen mit dem "kristlichen Leser" als Komplex außerhalb der Dichtung verstanden worden war, nun aber mit der restlosen Innerfiktionalisierung des Lesers wieder in den Roman zurückgelangt,vollzieht sich im dialektischen Prozeß des Rezipierens unter der Hand seine Konstruktion,trotz sorgfältigen Verschweigens dieses Wunders im Erzählvorgehen. Es wird legitimiert aus dem Erzählen selbst. Erwies es sich bei Hartmann immer wieder nur durch dessen Gottbezogenheit im Erzählen selbst,durch den Teilhabecharakter der Kunst am religiösen Leben,den Vermittlungsstandort der Dichtung zwischen irdischem und transzendenten Leben,so kommt in der Rezeption in dem dialektischen Prozeß des Spiels mit der Überbetonung des christlichen Akzents die polar entgegengesetzte Haltung zu Worte,die nämlich,die nur noch einen bloßen Teilhabe-oder gar Vorwandcharakter des Religiösen am Künstlerischen zugesteht. So ist auch mit dem Begriff des "Muts"(=Courage),einem außerliterarischen Faktor für die vorliegende Situation,nicht so sehr die Glaubensseite angesteuert,sondern die Seite des Literarischen. Gerade von der Glaubensseite her nämlich(die durch den erzählerischen Mut ja abgestützt werden soll) ist der "Mut" ein Widerspruch; denn die Glaubensseite wird(zumindest im traditionellen Roman, auf antike Topologie zurückgehend) nicht durch literarischen Mut,sondern durch die weit vertrauenswürdigere und abgesichertere Berufung auf die Autorität gestärkt. Diese Berufung auf

1)Lukács,a.a.O.,S.200

Autoritäten verwendet die Rezeption durchaus und macht damit ja eigentlich das Geständnis literarischen Mutes wertlos; sie bewegt sich damit auf absolut festem Boden,hat keine eigene Verantwortlichkeit gegen den Leser,denn die wird von der "Autorität" getragen. Es liegt jedoch nicht so einfach damit in der Rezeption wie noch bei Hartmann; denn die "Autorität" wird in ihr nur ironisch aufgerufen im Rahmen eines ironischen Pseudo-Wissenschaftsprogramms und bleibt deshalb kein möglicher Bezugspunkt,sondern bedarf selbst der Abstützung durch andere Momente im Roman(beispielsweise die Einordnung der pseudo-aufklärerischen Naturmotive in die Natur-Leitmotivik im gesamten Roman Manns).

Der Begriff des Muts zum Glauben ist eine rationalistische Wendung ihrem ganzen Tenor nach[1]. Als eigentlicher Vater des Gedankens vom Glauben als Wagnis als "L'aventure" und "la folie"[2] ist wohl Pascal zu bezeichnen. Eine weitere Quelle für den vorliegenden Gedanken ist Karl Heim,der vom Idealismus herkommt, mit seiner Wendung vom Glauben als dem "Sprung in den Abgrund". Alle diese positiven Hintergründe möglicher Anknüpfungspunkte für die Rezeption beziehen sich ausschließlich auf den Aspekt des Wortlauts der Wendung,die ihrem Inhalt nach längst als dem rein Literarischen zugehörig gekennzeichnet wurde. Der ihr immanente Widerspruch aber,der sich zwischen ihrer rationalistischen Herkunft und ihrem außerrationalistischen Postulat des Glaubens ergibt,dient nur dazu,die Fiktion des "kristlichen Lesers" immer weiter zu entwirklichen. Alles in allem(das zeigt sich eben von allen einzelnen Ansatzpunkten her als Resultat) liegt ein rein dialektisch-erzählerischer Kunstgriff vor; denn über das

1)Noch bei Luther,wo die Wendung selbst zwar nicht,aber der Begriff des "Muts"mehrfach in ähnlichem Zusammenhang fällt(Weimarer Ausgabe,Bd.17,Teilbd.1,S.453,Zeile 14-2o,25-32,Bd.31,Teilbd. 2,S.757,Z.31,S.758,Z.24;-Bd.4o,Teilbd.2,S.9o,Z.35,S.91,Z.15), steht der Begriff des "Muts"doch immer noch an der Schwelle zwischen der mittelalterlichen Bedeutung von"muot"(=alle seelischen Kräfte)und der heutigen von Mut(=Courage).Charakteristisch für die Lutherzeit ist also die Wendung dem Verzweifelnden gegenüber: "Hast du nicht Christum!"Bei G.Buchwaldt schließlich,in:"Dr.Martin Luthers Lebenswerk und Lehre"(1947,S.12o)findet sich das bekannte Wort vom"alten Adam"und das vom Glauben als"erwegener Zuversicht auf Gottes Gnade",das freilich deckungsgleich zu sein scheint in seinem Grundsinn mit dem"fortiter pecca"(in seinem Vertrauen auf die stets noch größere Gnade Gottes).Aber diese"erwegene Z."hat eine andere Nuance als der rationalistische"Mut zum

2)Pascal,Ed.Brunsvigc,pensée 233:"pari",pensée 587"folie". Glauben".

Diskussionsmedium des "kristlichen Mutes"(von Mann"k"-orthographiert,als zum "kristlichen Leser" gehörig) gelangt die Erzählhaltung an den Kern ihrer eigenen,vom Christlichen unabhängigen Fragestellung nach dem literarischen Mut,dem,die Erzählung darzubieten,wie die überlieferte Form sie offeriert. Die "naivgläubige Darstellung" mit ihrer Begründung aus der Allmacht Gottes wird als "durchschlagend,aber zu wohlfeil" abgelehnt,sie ist der kritischen Reflexion angeblich nicht nachvollziehbar. Auch hier aber wird das Moment des Religiösen und der veränderten religiösen Haltung(durch das Moment der Kritik veränderten) nur vorgeschoben. Die eigentliche Abwandlung vollzieht sich auf dem Gebiet des Literarischen,innerhalb der Domäne des Aesthetischen.

Was dem christlichen Dichter(wenn wir unsere Reflexion einmal in diese Richtung wenden) des Mittelalters kein Diskussionsobjekt wäre(der Bezugspunkt auf die Allmacht Gottes),wird der Erzählung in der Rezeption zum Problem. Es geht also eigentlich um nichts weniger als um ein Hin-Erzählen auf den Leser(wenn wir andererseits den christlichen Leser des Mittelalters noch einmal in Analogie zum christlichen Dichter Hartmann setzen),wie es der auktoriale Roman an sich kennt. Der "Erwählte" ist aber in diesem Sinne eben kein auktorialer Roman mehr; denn die Erzählung kapselt sich reflexiv ab und wirkt eigentlich nicht mehr kontaktiv. Zugleich aber ergibt sich eine neue Form des Kontakts gerade mit dieser durch die Selbstreflexion der Erzählung erregten Aufmerksamkeit des Lesers. In dieser Weise lädt sich der Erzählerstandpunkt dann letztlich doch am Leserstandpunkt auf,erfährt seine eigentümliche Spannung zu ihm aus der maskierten Stellungnahme,die das umgekehrte Verhältnis im Wort,in der Aussage impliziert. Es kommt so zu Formulierungen wie "glaubwürdig darstellen",die in Vibrationen das Gegenteil implizieren,daß nämlich Unglaubwürdigkeit des Ereignisses (Wunders) selbst nur durch geschickte Darbietung auszubalancieren,zu glätten sei. ("In manchen Stücken,fand ich,hatte Hartmann,hatte die Legende es sich zu leicht gemacht",Bem.z.Erw.,a.a.O.).
Der "Mut" ist also praktisch nur eine maskierte"als-ob-Haltung" vom Literarischen her,eine "als-ob-Haltung" allerdings,die sich trotz ihrer Maske zu erkennen gibt; denn nach der Anlage der gesamten Erzählerrolle ist im Hinblick auf die "pseudozientifische Attitüde" der Rezeption die echte und aufrichtige Darstel-

lung des Wunders im christlichen Sinne nicht mehr möglich.

> "Wahrlich es gehört ein starker ethischer Mut dazu, sich zu dem Guten als zu dem Höchsten zu bekennen; denn unter diesem Gesichtspunkt kann man nichts Besonderes werden..." 1)

Auch von dieser Seite,vom Kierkegaardzitat,mag die Rezeption sich haben inspirieren lassen,zumal es sich hier um das "Gleichgewicht des Aesthetischen und des Ethischen in der Ausarbeitung der Persönlichkeit handelt,ein Problem der Balance also,das sowohl für die Clemensfigur(und ihre Spiritualisierung) als auch für die Fiktion des "kristlichen Lesers" von hoher Bedeutung ist. Unter dem Aspekt des Ethikers sieht der fiktive Erzähler sich tatsächlich in die Situation gestellt,Mut zu entwickeln. Daß allerdings diese Rolle des ethischen Erzählers auch nur eine spielerische und flüchtige Maske ist,braucht nach allem nicht noch einmal betont zu werden.

Für diese Problematik der Erzählweise einer Spätzeit wird Clemens, wird die Erzählhaltung verantwortlich gemacht. Den Standort der Mönchsrolle gibt die Erzählung darüber preis zugunsten eines neuaufklärerischen Geistes,im Vokabular der Aufklärung("ohne Predigt und vernunftgemäß") bewegt sich der Einsatz,in diesem Vokabular versucht die Erzählung zu verdecken,wie das ganze auf das Geleise literarischer Ereignisse gerät,wie es ihr gar nicht darum geht,den Umweg über die antiken Autoren beispielsweise zu machen,sondern nur noch um das Gegen-den-Strich-Erzählen.

Daß es an solchem literarischen Mut in Wirklichkeit gar nicht fehlt,daß er reine Inszenierung ist,zeigt beispielsweise der ironische Fragestil("Kamen Raben geflogen..Fiel Manna vom Himmel"),der Überlegenheit und Distanz aufdeckt. Der Aspekt ist rein und ungebrochen auf das Erzählen selbst gerichtet,das erhellt auch aus einem weiteren Beispiel.

Die Bußhaltung in ihrer dogmatischen,außerliterarischen Bedeutung ist für die Erzählhaltung der Rezeption nicht von Interesse(wir sagen nicht:für die Rezeption ohne Bedeutung!),da sie ihr zu wenig Spielraum läßt,sich selbst zu entfalten. Denn die einzige individuelle Freiheit in der Darstellung innerhalb dogmatischer Festgelegtheit hat Hartmann in seiner Erzählhaltung mit der Heilsstruktur(den Wegmarken der Epitheta)bereits für sich

1)S.Kierkegaard,Entweder Oder,Jena,1922,S.194(Das Gleichgewicht des Aesthetischen und des Ethischen in der Ausarbeitung der Persönlichkeit).

fruchtbar gemacht. So kommt es einerseits in der Rezeption zu narzißhafter Selbstbespiegelung("selbst tief ergriffen von meiner Kunde",nicht etwa:"Tief ergriffen von der Botschaft,die ich zu berichten und überbringen habe"), andererseits zu einer Montage christlichen und außerchristlichen Gutes,die eine inhaltliche Füllung suggerieren soll,die faktisch gar nicht vorhanden ist. Daß trotzdem das Naturmotiv von so entscheidender Bedeutung ist,hängt mit der Leitmotivik des Romans zusammen,nicht mit der Untermauerung durch hier eingeführte aufklärerische Theorien,die nur Klischees,Vorwände,Umwege sind,um dem "dogmatischen" Legendengehalt zu entgehen. Die Mittlerrolle der Natur, wie sie sich vom Naturmythos Rousseaus einerseits und antiken Vorstellungen der "magna parens" andererseits herleitet,einer antibürgerlichen Perspektive einerseits,einer heidnischen andererseits,vollzieht eine Rückleitung des Akzents vom rein Literarisch-Aesthetischen zum Gehaltlichen jedoch nur scheinbar und jedenfalls erst im Laufe des Kapitels,in dem sich Gregors Daseinsfristung immer mehr in einen naturhaften Rhythmus einschwingt. Das Wunder als Mitgift(denn der Erzähler muß es miterzählen: hat er den Stoff,so hat er auch das Wunder) wird durch dies aufklärerische Moment negiert,wenngleich das aufklärerische Gut am Christlichen vorbeizuzielen vorgibt,eine ganz andere Schußrichtung hat,die der erneuten Ermöglichung des Erzählens als solchen. In unserem Kapitel handelt es sich nur verdeckt um eine Auseinandersetzung mit dem Christlichen unter der Maske antiker Bildung und Quellenberufung. Dennoch kommt es zu einer Zusammenschau der Einzelelemente über die dialektische Darlegung hinaus. Diese dichterische Zusammenschau wird durch das Auslaufen der Bewegung des Widerstands in einen glatten Erzählfluß geleistet,von der noch die Rede sein muß.

Vergleichen wir andere Stellen des Romans,die es mit dem Wunder zu tun haben,mit unserem Kapitel,so modelliert sich deutlich die Funktionalität der Erzählhaltung heraus,die schillert und sich mannigfach maskiert und verbirgt. Denn wo es sich um einfache Wunder kleinerer Art handelt,werden sie ohne Umwege ironisch für die Erzählung ad absurdum geführt. Ja, die Erzählung führt solche Wunder selbst ein,um sie zu widerlegen. In einer absoluten Indifferenzhaltung vom auktorialen Medium zu möglichen Leserreaktionen nimmt die Rezeption Wunder auf,die zwar nicht

der Vorlage,wohl aber gewissen traditionellen Legendendarstellungen entstammen. An keiner dieser Stellen kommt es zu einer krisenhaften Verdichtung erzählerischer Problematik wie im Bußkapitel.

> "Ich glaube,am Ende wollte es ihr scheinen,als ob im frommen Niederblick ein ganz kleines und feines Lächeln der Gewährung das Mündchen der Erkorenen besuchte..."(194)
>
> "Es heißt,daß die erzenen Statuen der Apostel Paulus und Petrus auf ihren Säulen ein jeder seine Insignie.. erhoben hätten..das stehe dahin.."(291)

In diesem "Scheinen-Wollen",diesem Anheimstellen,das die Erzählhaltung völlig in den Hintergrund treten läßt,erweist sich e contrario die ganz besondere ironische Bedeutung der von uns untersuchten Stelle,die so in ihrer Isoliertheit des Hinweises auf einen Glaubensanspruch und Glaubensfragen überhaupt geradezu zu einem Kulminationspunkt innerhalb der Rezeption wird(wenn auch auf so andere Weise als bei Hartmann,der inhaltlich hier seinen Höhepunkt ansetzt). Es zeigt sich,daß das Erzählen zu einer Krisis kommt; und während in der übrigen Geschichte alle Widerstände ironischer Art reine Balancefunktion hatten und nicht in diesem Maße dominierten,kommt es an dieser Stelle,wie wir sahen, zur existenziellen Auseinandersetzung der Erzählens mit dem Erzählten,zu einer grundsätzlichen Position gegenüber dem Stoff, wobei alle Aussagen dennoch in der Unfixiertheit ironischer Stellungnahme belassen werden müssen. Denn nach der anfänglichen äußersten Konzentration schwingt auch dieses Sich-Auseinandersetzen in die bekannte Indifferenzhaltung aus,die es dem Leser letztlich doch anheimstellt,was er denkt(den "kristlichen Leser " also hinausmanövriert,jeden Bezug auf ihn ablehnt):

> "Das war eine große Gnade,und ich will es dahinstellen,ob hier ein gnädiger Zufall waltete und die Mutterquelle auch vorher die ganze Zeit gearbeitet hatte, oder ob die Gnade so weit ging,daß Gott sie eigens für den Sünder Gregorius wieder angeregt hatte."(237)

Der anfangs als Angelpunkt eingesetzte "kristliche Leser" ist wieder abgeschoben worden wie die Komödienfigur,die nach erfüllter Funktion von der Bühne abtritt. Denn der Erzähler interessiert sich an diesem Punkte nicht mehr für den Leser, er "stellt dahin",gibt die Auswahl zwischen "gnädigem Zufall" und tätig wirkender Gnade,wo doch für die Vorlage die Wirksamkeit der Gnade gerade der Angelpunkt der ganzen Dichtung ist. Die-

ser Angelpunkt ist hier ironisch ausgelagert als unwesentliches Detail,über das die Erzählung sich nicht die Mühe zu machen braucht,eine Entscheidung zu treffen. Nähme man sie hier beim Worte,so wäre an dieser Stelle im Kern die ganze Vorlage ad absurdum geführt,widerlegt,- in Wirklichkeit liegt jedoch ein ganz anderer Vorgang zugrunde. Bis zu dieser Stelle hat sich das Kapitel gestaut, nur langsam findet der Ausgleich der beiden Erzählspiegel statt,des vor dem Bußkapitel liegenden und des nun dem langsamen Abbau der Widerstände folgenden. Die eigentlichen Akzente lagen für die Rezeption auf dem vorigen und den vorigen Kapiteln. Während das Bußkapitel aber für Hartmann den Höhepunkt bildet,kann es für die Rezeption nur noch von einer gewissen psychologischen Problematik her interessant werden. Die Schein-Gravität eines ganzen Wissensapparates führt irre,verdeckt das Fehlen einer metaphysischen Entwicklung,Heilsentwicklung,Bußhaltung und die stattdessen angesetzte Stagnation,Sterilität,bloße Daseinsfristung(die sich in der Nominalstruktur spiegelte),die psychische Regression,die das Menschenbild dem Erdenhaft-Natürlichen annähert. Gregors Zeit auf dem Stein ist in der Rezeption aus dem religiösen Zusammenhang herausgelöst und als menschlich-psychologisches Phänomen betrachtet. So tritt das Erzählerinteresse in Widerspiel zu dem Stoffinteresse, die Erzählung wird gleichsam in eine Sphäre der Irrealität gerückt, außerhalb von Raum und Zeit(das deutet das Motiv der Entzeitlichung in diesem Kapitel an),es wird entdimensionalisiert,eingeebnet und bezieht seine neuen Dimensionen aus der Problematik des Dichtungstechnischen,des Erzählerischen. In diesem Sinne muß es wirken wie der "verschwiegene Dialog" zwischen Gregor und seiner Mutter,von dem die Rede war. Es wird geschrieben,während es zugleich umgangen und verschwiegen wird. Heißt es nun anläßlich dieses verschwiegenen Dialogs ausdrücklich,daß er verschwiegen werden soll,so suggeriert die Erzählung hier eine Aussage, die sie in Wirklichkeit nicht macht. Zwar zerfällt es handlungsmäßig in für das Werk Manns typische Einzelmotive(Naturmotiv, Zeitmotiv),trotzdem aber wird in der Unterschicht der Versuch unternommen,das Wunder durch die Ironie noch einmal zu legitimieren. Es wird nämlich auf eine brüchige und beinahe unmögliche Art noch einmal für den Roman möglich gemacht nach dem Prinzip,daß aus "der totalen Konstruktion sich letztlich doch

wieder der Ausdruck gebiert," wie es im "Doktor Faustus" in der Unterhaltung über Kleist heißt.[1)]

1)Vgl. S.380-1 der Arbeit

VI. ABSCHLIESSENDE ZUSAMMENFASSUNG:

"EINFACHE FORM" und ARTIFIZIELLE FORM DES ROMANS

Es gehörte in die Fragestellung unserer Arbeit und ergab sich aus ihr,daß es sich bei Hartmann von Aue um eine vergleichsweise einfachere Form des Romans handelt als bei Thomas Mann. Freilich kann dieser hier eigentlich als Arbeitshypothese verwendete Begriff der "einfachen Form" ebenso wie sein Pendant,die "artifizielle Form" seine Legitimation nur in der rein komparativen Gegenüberstellung erfahren. Einerseits ist er durch diesen Vorbehalt(durch seine Beschränkung auf das immer zum Schematischen Neigende zusammenfassender Konfrontationen) gegen das Mißverständnis abzusichern,daß es sich hier um Wertungen oder gar Abwertungen handeln solle; andererseits haben wir diesen Begriff der "einfachen Form" gegen seine bedeutungsmäßige Vorbelastetheit durch die Terminologie von André Jolles[1] abzugrenzen.
Wie für Jolles handelt es sich zwar für uns hier um Erzählformen; aber Jolles nimmt wohl die Legende in seine Darstellung mithinein,nicht aber den Roman. Wenn wir diesen Begriff "einfache Form" nun auf den Roman anwenden(da wir Hartmanns Dichtung ausdrücklich gegen die Legende abzugrenzen suchten,den "Gregorius" dem Roman zuordneten), so entfremden wir ihn bewußt seiner ursprünglichen Bedeutung bei Jolles,der unter die "einfachen Formen" nur die Kleinformen der Dichtung zählt.
Um jedoch zu einer weiteren Abgrenzung zu kommen,müssen wir einen Umweg gehen und unseren Begriff zunächst hypothetisch stehen lassen,während wir noch das zu beweisen suchen,was wir eigentlich durch ihn auszudrücken suchen.
Seit Goethe den Begriff der "Naturformen"[2] in die Poetik hineingetragen hat,ist ein entscheidender Schritt zur Befreiung von der klassischen Poetik getan[3]. Bezeichnet Goethe jedoch einerseits Epos,Lyrik und Dramatik(also die drei großen "Gattungen") als solche Naturformen und sieht er sie andererseits unter Umständen vereinigt "in dem kleinsten Gedicht",so kann dieser Begriff der "Naturform der Dichtung" nicht einschränkungslos für unseren Zusammenhang übernommen werden. Mag er sich anbieten für

1)André Jolles; Einfache Formen,Darmstadt,1958² (1.Aufl.1930)
2)J.W.v.Goethe in den Abhandlungen und Noten zum Westöstlichen Diwan.
3)Käte Hamburger,a.a.O.(Logik der Dichtung)S.3

das Wesen der Lyrik und des Dramas,so tut er es für die Epik nicht. Der Terminus Lyrik nämlich trägt noch ganz offen den Bezug auf die Lyra zur Schau,er gibt das frei,was sich in einem langsamen Prozeß mit ihm vollzogen hat: die Ablösung der Poesie von der Musik,das Werden des reinen Wortkunstwerkes. Eine analoge Erscheinung ergibt sich für das Wesen des Dramatischen über das Mittelwort des Mimus,in dem ursprünglich Gebärde und Wort eng aufeinander bezogen waren wie in der Lyrik Musik und Wort und eine Einheit bildeten im Rahmen des Kultischen etwa. Auch im Dramatischen aber emanzipiert sich das Wort vom Mimus und es entsteht das,was Nietzsche die "Geburt der Tragödie" nennt[1]. Eine ähnliche Erscheinung - der Naturform der Dichtung - gibt es für die Epik nicht,und hier nun kann der Begriff der "einfachen Form" zunächst in terminologischer Anlehnung an Jolles in Funktion treten als Äquivalent zu den "Naturformen der Dichtung". Diese "einfache Form" nämlich ist in dem Sinne keine Naturform,als sie nicht aus einer ursprünglichen Seinstotalität herauswächst,sich von einem ihrer Teile ablöst,sondern von Anfang an literarische Form,Erzählform ist,aus der sich dann - im Jolles'schen Sinne - Form oder Antiform entwickeln kann. Während aber die Naturformen der Dichtung aus einer kultischen Bindung sich erst zu einem Kunstwerk des Wortes emanzipieren,ist die "einfache Form" eine kontinuierliche Erscheinung,an keine historische Perspektive gebunden. Sie ist vielmehr die einfache Erzählform,die unmittelbar aus dem Gespräch,aus der menschlichen Kommunikation herauswächst und ist zwar so logisch früher als die eigentliche Form epischen Erzählens,nicht aber historisch früher,nicht an eine literarische Frühzeit gebunden. Immer noch im Jollesschen Sinne wäre eine solche einfache Form in der Konstruktion (und auch unsere Ausgangsposition für Hartmann von einem "vorlegendären oder legendären Urtypus" ist eine solche Konstruktion,keine nachweisliche und existierende Kunstform)die als "Darstellhaltung" bezeichnete Erzählweise. Im Verhältnis zu dieser hypothetisch angesetzten "Vorform" hat sich Hartmanns Roman als eine um den persönlichen Erzähler und die Erzählhaltung erweiterte Kunstform ergeben. Ist bei Hartmann das Stadium der Darstellhaltung überwunden und zur für den Roman charakteristi-

1)Fr.Nietzsche; Die Geburt der Tragödie, in: Werke, Leipzig, 19o3,Bd.I,1

schen Erzählhaltung geworden,so wird diese einmal gewonnene Romanform in der Rezeption Manns dann potenziert,erhält weitere erzählerische Dimensionen,die wir hier zunächst unter dem Begriff der restlosen Fiktionalisierung fassen(diese Fiktionalisierung schließt die Verwandlung des persönlichen zum "rollenhaften" Erzähler und seine Sublimation zur bloßen Erzählfunktion ein).

Diese lückenlose Fiktionalisierung bezeichnen wir hier - hypothetisch - als "artifizielle Romanform",da in ihr die ganze Kunsttotalität im Bereich des Aesthetischen bleibt,es keine Brücken mehr zwischen "Wirklichkeitsaussage" und " Fiktionsaussage"mehr gibt.[1] Auch dieser Begriff des "Artifiziellen" muß gegen den latenten Vorwurf eines bloßen "l'art pour l'art" geschützt werden indem wir betonen,daß es sich auch hier wiederum nur um die Erzählform handelt.

In der Spannung zu diesem Begriff der artifiziellen Form bezeichnet die "einfache Form" nicht mehr die gleichsam "vorliterarische" Form,sondern die Anfangsform des Romans selbst. Der Roman - der für die deutsche Literatur keinesfalls früher als im Mittelalter selbst anzusetzen ist - steht bei Hartmann in seinen Anfängen. In dieser Anfangssituation des Romans ließ sich eine Ein-Schichtigkeit nachweisen,die noch Verfasser-Ich und "Erzähler-Ich" identisch setzt: während in der Spätzeit des Romans (bei Mann) gerade die Exorbitanz der völligen Auflösung des Aussagesubjekts zur bloßen Funktion versucht wird. Zu dieser Exorbitanz kann es jedoch erst in einer Zeit kommen,in der der Individualitätsglaube zum Problem geworden ist,in der man mit der Hegelschen Dialektik zu operieren sich gewöhnt hat. Es ist im modernen Roman nicht mehr so wie in der Renaissance beispielsweise,daß die Welt auch zugleich das Individuum gibt,daß dies Individuum gleichsam seinen festen ontologischen Ort hat, Repräsentant der Welt ist,sondern vielmehr stehen nun Welt und Individuum gegeneinander.[2] Die Selbsterkenntnis führt aber zugleich zur Selbstaufhebung des Subjekts,das so aus der Isolation heraustritt über die Erkenntnis,daß es nicht nur Ich,sondern

1)Wir verwenden hier zunächst hypothetisch die Terminologie Käte Hamburgers,die allerdings die "Wirklichkeitsaussage"allein der historischen Aussage,der lyrischen Aussage und in einzelnen Fällen der Ich-Aussage im Roman zuordnet.
2)G.v.Lukács,Theorie des Romans,Berlin,1920,bes.S.67/8

auch Welt ist,die Welt umgekehrt auch Ich. Dieser Vorgang wird jedoch nur ironisch darstellbar,da sich das Ich gleichsam in einem kontinuierlichen Prozeß neu konstituiert,sich sperrt,ganz in der Welt aufzugehen und"Welt schafft"(etwa nach Fichte). Schon bei Schlegel haben wir nicht mehr den festen "Erzähler", sondern dieser vermittelt Welt - aber auf subjektive Weise -, was diesen endlosen Prozeß von Selbsterkenntnis und Selbstaufhebung ergibt. In diesem Prozeß aber handelt es sich schon nicht mehr um eine reale Ich-Origo,sondern um eine Fiktionalisierung des Erzählers selbst,um die "artifizielle Form" des Romans,in der es keine Brücke mehr zur "Wirklichkeitsaussage" gibt-.

Um das eingehender zu umreißen wird eine Auseinandersetzung mit der Stellungnahme Käte Hamburgers zur "Ich-Einmischung im Roman" nötig,die den Begriff des "epischen Ich" für dichtungstheoretisch falsch erklärt[1],da das epische Erzählen nicht wie das historische mit einem Aussagesubjekt zusammenfalle. In einer Kritik an Friedemann lehnt sie konsequent auch den Begriff der "Rolle des Erzählers" ab,der allerdings wohl nicht grundsätzlich aus der Dichtungstheorie auszumerzen sein wird,einfach weil der durch Hamburger eingeführte Substitutbegriff der "Erzählfunktion" zwar logisch gesehen richtig ist,sich aus den Gesetzen der Fiktion ergibt,aber nicht in vollem Maße vermittelt,was der - sicher behelfsmäßige - Terminus "Erzählerrolle" in der Verständigung über Kunstformen hergibt. Diese Sublimierung zur bloßen Erzählfunktion hat ihren logischen Ursprung in Hamburgers Poetik durch die Zusammenfassung der dramatischen und epischen Gattung als "mimetischer" Darstellungsweisen. Da das "Mimetische" zugleich aber das "Fiktionale" ist,schließt sich der traditionelle Begriff des erzählenden Ich von dieser Perspektive her aus, da auch das "erzählende Ich" selbst Teil der Fiktion ist, Erzählfunktion. So stimmig und unwiderlegbar diese Theorie für den modernen Roman(und wir fassen "modern" hier in weitestem Rahmen bis zu den Anfängen dessen zurückgehend,was Hamburger den "humoristischen Roman" nennt) ist,so wenig wird sie für den mittelalterlichen Roman anwendbar,auf den Hamburger übrigens auch gar nicht eingeht.

Hamburger sagt,"daß durch die Ich-Einmischung in den fiktionalen

1)Hamburger,a.a.O.,S.76

Er-Text keine Veränderung im Sinne einer mehr subjektiven Erzählform zustandekommt. Denn diese bewirken keineswegs,daß die geschilderten Begebenheiten und Personen in eine Beziehung zu diesem Ich gebracht würden,d.h.mit diesem etwas zu tun hätten,in sein Erlebnisfeld gerückt würden. Sie sind und bleiben ebenso fiktiv wie sie es ohne Ich-Einmischung waren.."(a.a.O.86). Mag das für den modernen Roman evident sein,so wird dabei jedoch der mittelalterliche Roman ausgeklammert,in dem Kunstwelt und Wirklichkeit noch eine Einheit bilden,in dem es noch kein "aesthetisch autonomes Gebilde" als solches gibt. Daß allerdings diese "Wirklichkeit" bereits gradualistisch über einen platten Realismus gelagert ist und - im Bezug auf den "Gregorius" - eher die Gotteswirklichkeit auf Erden,in der als wirklich erlebten Welt bezeichnet,muß eingeräumt werden. An dieser Gotteswirklichkeit aber haben Dichter und Leser gleichermaßen teil, an ihr hat die Kunst teil,so daß die Sprache bei Hartmann von Aue,so daß seine Kunst sich durch ihren inhaltlichen Bezugspunkt legitimiert,der Inhalt aber andererseits "erhöht",sublimiert wird durch eine sprachlich-künstlerische Vollkommenheit. Diese lebendige Wechselbeziehung besteht für Thomas Mann nicht mehr, sie ist gotisches Charakteristikum. Eine solche unmittelbare Wechselbeziehung aber hat ihren Ursprung in der noch gesehenen Einheit von "Geist und Leben". Das Geist-Leben-Problem nämlich ist es,das den Dualismus zwischen Leben und Kunst hervorruft. Bestand für Hartmann durchaus noch die Einheit von Kunst (oder Geist) und Leben(er kennt nur ein völlig anders gelagertes und religiös,nicht aesthetisch bezogenes Leib-Seele-Problem),so erklärt sich daraus das Fluktuieren zwischen "literarischen" und "außerliterarischen" Elementen in seinem Roman,das man erst viel später als einen Bruch in der Kunst ansah - und (wie etwa im humoristischen Roman von Sterne bis Mann) geradezu zum Stilmittel erhob. Mit einer gesehenen und debattierten Problematik Geist-Leben erst entsteht die Aufsplitterung in ein Verfasser-Ich und ein "episches Ich"(das dann später zur Erzählfunktion sublimiert und damit als "Ich" wieder aufgehoben wird). Da für Hartmann diese Aufsplitterung gar nicht zum Problem werden kann, da seine Welt nicht dualistisch ist(weder im Bezug auf Geist und Leben,noch auf "Wirklichkeit und Fiktion"),sondern sich in seiner Kunst ungebrochen konstituiert,sind seine Ich-Einschübe zwar

als Aussagen einer realen Ich-Origo zu verstehen(die identisch ist mit dem Verfasser-Ich,mit Hartmann),treten aber nicht eine bewußte oder intendierte Spannung zu dem vergleichsweise reinen "Fiktionscharakter" der er-erzählenden Passagen. Sie werden erst nachträglich - und aus der Perspektive des modernen Romans- als Bruch gesehen(ein Terminus,den wir oben bewußt vermieden und durch den des Fluktuierens ersetzt haben). Die Geist-Leben-Problematik ist also erst eine ausgesprochene Spätzeitfragestellung, und erst aus ihr kann sich im eigentlichen Sinne die Polarität fiktiv - nichtfiktiv ergeben,die für Hamburgers "Logik der Dichtung bestimmend wird. Wenn wir trotzdem immer wieder auf diesen Gegensatz zurückkommen so tun wir das stets unter der dargelegten Einschränkung,daß dies ein nachträglich herangetragener und nicht aus der Kunstaesthetik des Mittelalters selbst hervorgehender Aspekt ist.

Auch für Hamburger gibt es Nuancen in der Form der Ich-Einmischung:

> "Wir spüren unmittelbar,daß die Ich-Einmischung bei Jean Paul die Struktur der Fiktion nicht aufhebt,bei Stifter dies dagegen an den beiden analysierten Stellen der Fall ist." 1)

> "Die Einmischung des Autors in seine Erzählung oder das Auftreten von Dichter,Regisseur und einem fingierten Publikum im (romantischen) Drama wurde immer als Brechung der Illusion bezeichnet. Aber es wurde nicht genug gesehen,daß eben dadurch die Illusion der Fiktion weit weniger gestört als gerade betont,unterstrichen wird... Das Auftreten der Ich-erzählenden Form in der reinen Fiktion,der Er-Erzählung,erweckt in diesem Augenblick den Schein,als ob die fiktiven Gestalten wirkliche Personen wären. Die produzierende Erzählfunktion wird stellenweise von einer Aussageform unterbrochen,das Fiktionsfeld wird damit zum Erlebnisfeld eines Aussagesubjekts,einer realen Ich-Origo, die - in diesem Augenblick - nicht fiktional,sondern historisch erzählt. Dies aber bedeutet ein Spiel,das mit der Erzählfunktion und damit naturgemäß auch mit der Fiktion selbst gespielt wird. Die Fiktion wird einen Augenblick als Wirklichkeitsbericht fingiert,ohne daß wir aus ihr herausgeworfen werden." 2)

> (Ich Einmischung)"Sie ist im Fiktionstext Schnörkel, Arabeske,Spiel der Erzählfunktion mit sich selbst,sie hat keine 'existenzielle' Bedeutung,d.h.sie ist nicht auf ein reales Ich bezogen,mag sich der 'Erzähler' auch immer als ein solches gebärden." 3)

1)a.a.O.,S.88
2)l.c.86-7
3)l.c.87

> "Das Fiktionsspiel kann aber naturgemäß nur im humoristischen Roman stattfinden,denn das nichthumoristische Erzählen würde sein Produkt,die Fiktion,und damit sich selbst aufheben,wenn es sie nicht ernst nähme, d.h.sich ihrer Fiktivität bewußt würde oder sie bewußt machte." 1)

> "Erst auf Grund einer solchen,die Phänomene erklärenden Strukturanalyse stellt sich heraus,wie unzulänglich,ja fehlerhaft die übliche Begründung der Ichform ist: daß sie ein Garant für die Glaubwürdigkeit des Erzählten,vor allem unwirklich-wunderbarer Begebenheit sei. Dies mag für einzelne Icherzählungen zutreffen.." 2)

> "Wenn die Erzählfunktion eines Romans sich zum Erzähler,d.i.dem Verfasser-Ich verselbständigt,so fingiert sich dieser zu einem echten Aussagesubjekt,ohne daß dieses Fingieren die Struktur der erzählten Fiktion selbst irgendwie beeinträchtigt. Der Erzähler führt sozusagen eine kleine Icherzählung auf,deren Held er selbst ist und die außerhalb des Romans bleibt." 3)

Indem Hamburger einräumt,daß ihre Kategorien nicht auf jede Form der Icherzählung zutreffen müssen,daß es Ausnahmen gibt,die sie nicht näher umreißt,bahnt sie uns den Weg,die "einfache Form" des Romans zu diesen Ausnahmen zu rechnen. In diesem Roman kann weder von einer Fiktionalisierung,von einem Fiktionsspiel mit der Erzählfunktion(das Hamburger selbst auf den humoristischen Roman beschränkt),noch von einem eigentlichen "Bruch" oder "Unterbrechen" des Er-Erzählens durch die Ich-Einmischung die Rede sein; die beiden Kategorien des historischen und des fiktionalen Erzählens sind für das Mittelalter noch nicht streng getrennt,die Erzählhaltung Hartmanns fluktuiert zwischen ihnen. Es gibt bei ihm Elemente wie den Gebetseingang,das Bibelzitat oder die autobiographische Komponente,die von Hamburgers Perspektive aus "außerfiktionale" Momente bilden,in denen der "Erzähler" sozusagen "eine kleine Icherzählung aufführt,deren Held er selbst ist und die außerhalb des Romans bleibt". Diese - wie wir sagten - "außerliterarischen Elemente" liegen für Hartmann allerdings keineswegs außerhalb des Romans,sie stehen vielmehr in einer lebendigen Wechselbeziehung mit der Er-erzählenden Fiktion. Was Hamburger für den modernen Roman zweifellos zu Recht leugnet,das Ausbrechen von der Fiktion in die Realität,die Brücke zwischen Wirklichkeitsaussage und Fiktionswirklichkeit,

1)l.c.93
2)l.c.236
3)l.c.240

besteht für Hartmann zwar nicht als Ausbrechen und nachträgliche Überbrückung,sondern als gegenseitige Verfügbarkeit von Kunst und Leben füreinander. Ist es an sich zweierlei,ob man die Kunst rein vom Aesthetischen her deutet,oder ob man sie "erklärt" aus "Weltanschauungen" oder autobiographischen Momenten,die Aufschluß über den Dichter geben,so gilt eine scharfe Trennung zwischen diesen Interpretationsweisen bedingungslos für den modernen Roman,ja wir halten es geradezu für unzulässig, hier Dichter und Erzählfunktion identisch zu setzen. Für Hartmann dagegen kann eine solche Trennung gar nicht durchgehalten werden,da wir hier Verfasser-Ich und Erzähler nicht als zweierlei Verschiedenes auseinanderhalten können. Wir haben diese Deutung allerdings zu nuancieren gegenüber der von G.Misch[1)],der in der Ichform den bloßen Zweck des Glaubwürdigmachens sehen will (im Bezug auf alte Märchen und Wundergeschichten primitiver Völker). Es ist in unserer Arbeit mehrfach betont worden,daß es sich bei Hartmann keineswegs um "naives" oder "primitives" Erzählen handelt,und im Unterschied zu Misch setzen wir gerade ein ursprüngliches Gleichgewicht zwischen "Geist und Leben"(um die Mann'sche Antithese hier weiter zu zitieren) an,das nicht über einen intellektuellen Umweg als "zweckmäßige" Form geschaffen wird,sondern als zweckfreie Einheit apriorisch ist.(Bei Misch besteht überdies ein latenter Widerspruch zwischen der Zuordnung dieser bewußten Ichform zum "primitiven" Literaturgut und der ausgeklügelten und raffinierten Einsetzung solcher Form im Dienste der Zweckmäßigkeit,der Glaubwürdigmachung).
Im Falle des mittelalterlichen wie des modernen Romans aber handelt es sich nicht um ein "Zurückübersetzen" in einen Bereich, der "Leben" heißt oder "Wirklichkeit",um ein Ausbrechen aus dem Produktionsvorgang,sondern was im einen Fall noch in unmittelbare Nähe gerückt ist(Leben und Kunst nämlich -;und hier bietet sich die Analogie zu den Naturformen der Poesie an,in denen etwa Musik und Wort in der Lyrik,Gebärde und Wort in der Dramatik eine ursprüngliche Einheit bilden),ist im anderen unversöhnbar voneinander abgesprengt. Das mag noch ein anderes Beispiel verdeutlichen,das im Anschluß an die oben erwähnte Problematik des Gebetseingangs und Bibelzitats bei Hartmann ganz allgemein als

1)G.Misch,Geschichte der Autobiographie I,Göttingen,1949 - zitiert und kritisiert auch bei Hamburger,a.a.O.auf S.225

die Frage nach der Zitierkunst im Roman sich erhebt. Es gibt nämlich in einem Erzählwerk immer Ebenen,die nicht reie Fiktion sind. Eine solche Ebene ist das Zitat und hier hat die Sprache durchaus die Tendenz,ihren Fiktionscharakter aufzugeben,wenngleich es nach Hamburger problematisch ist,wieweit gerade ein solches scheinbares "Herausfallen aus der Fiktion" nur den Fiktionscharakter verstärkt,statt ihn zu brechen,wie es aus der Gegenüberstellung mit Hartmann(für den die ursprüngliche Einheit noch anzusetzen ist,die für den modernen Roman entfällt)gefolgert werden müßte. Wir werden übrigens tatsächlich sehen,wie das Zitat gerade in Manns Roman den Fiktionscharakter verstärkt, da es nämlich bereits aus einer nur "pseudo-wissenschaftlichen" Haltung in den Roman eintritt in einer schon bewußten Fiktionalisierung,während es eben bei Hartmann den Anspruch der Wirklichkeitsaussage in vollem Ernst erhebt und ihn auch der Tendenz zur Fiktionalisierung gegenüber aufrechterhält,weil die eigentliche Spannung zwischen der Wirklichkeitsaussage und der Fiktion fluktuiert.

> "Wir wagen die These,daß sich das Zitat erst im humoristischen Roman zu einem wirklichen epischen Kunstmittel von aesthetischem Rang entwickelt hat. Und es ist vielleicht nicht einmal so schwierig,das Sinnvolle dieses Sachverhalts einzusehen. Eine autonome epische Zitierkunst entsteht erst da,wo das Erzählen von einem persönlichen Erzähler getragen wird,der in freier Souveränität mit dem Zitat schalten, der es in neue und eigene Form-und Sinnzusammenhänge hineinstellen kann." 1)

> "Wenn der poeta doctus einen bestimmten Dichtertypus darstellt,so darf vielleicht ohne Übertreibung gesagt werden,daß Thomas Mann der bedeutendste Vertreter dieses Typus in unserem Jahrhundert ist. Die eigentümliche Größe seines Dichtertums besteht nicht zuletzt darin,daß er als Neuerer zugleich ein Bewahrer ist, der verantwortungsvolle Verwalter eines mächtigen geistigen Erbes,das die Grundlage abgibt,auf der er seine eigene Dichtung weiterbaut. Dies geschieht unter anderem dadurch,daß er das als gültig und verpflichtend erfahrene Bildungsgut als eine Art von sinngebender Oberschicht,auf welche die Erzählinhalte ausgerichtet und bezogen werden,in seine erzählenden Werke eingehen läßt...Ebenso wie Fielding und Sterne macht Mann den Akt des Erzählens als solchen zum integrierenden Formelement..." 2)

1)H.Meyer;Das Zitat in der Erzählkunst.Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans,Stuttgart,1961,S.16-Meyer weist auf S.26 A.2o auch auf W.Jens hin,der(in:Statt einer Literaturgeschichte) das Zitat als "Ferment" des mod.Romans bezeichnet).
2)a.a.O.S.2o7 und 210

In der alten,traditionellen Terminologie meint Meyer mit dem "persönlichen Erzähler" hier im Grunde die Erzählfunktion und kommt,von seinem spezialisierten Thema ausgehend,zu einem ähnlichen Ergebnis wie Käte Hamburger,wenn er das Zitat als "episches Kunstmittel von aesthetischem Rang" erst für den humoristischen Roman ansetzt. Er kommt uns mit diesem Argument entgegen,da wir das Zitat bei Hartmann nicht als "episches Kunstmittel" von einer aesthetischen Perspektive her werten,sondern zitieren bei ihm mit dem Rückgriff auf die verfügbare "Wirklichkeit"(in dem modifizierten Sinne dieses Begriffs) identifizieren. Das Zitat ist für Hartmann nicht die "Verwaltung eines mächtigen geistigen Erbes",sondern es hat einen ganz anderen Charakter als den des verfügbaren "literarischen Materials" bei Thomas Mann. Gerade von dem Begriff des poeta doctus,der auf beide Dichter zutrifft,ist eine Differenzierung vorzunehmen: ist für Mann die Gelehrsamkeit identisch mit dem Verfügenkönnen über geistiges Material(das als geistig,als literarisch gesehen wird und in diesem Rahmen belassen wird,also im Bereich des Fiktionalen sich abspielt),so kommt für Hartmann zu dem Moment der Bildung und des verfügbaren Bildungsgutes der mittelalterliche Glaube an die Autorität hinzu,der die Handhabung dieses Bildungsgutes wesentlich verändert und bestimmt. Das Zitat transzendiert in seinem Glaubensanspruch,den es erhebt,in seinem höheren Wirklichkeitscharakter den Bereich des Nur-Bildungsmäßigen,der rein im Bereich der Kunstrealität sich abspielenden Übernahme und läßt (bei Hartmann)die Wirklichkeit der Gotteswelt mitschwingen und transparent werden. Was bei Mann also nachträglich durch das Erzählen selbst integriert werden muß,Zitat(in seinem ursprünglich außerfiktionalen Charakter) und Fiktion,besteht bei Hartmann aus einer ungebrochenen Harmonie des Erlebnis- und Fiktionsfeldes.

Fassen wir also noch einmal zusammen: bei Hartmann von Aue sind Verfasser-Ich(reale Ich-Origo) und Erzähler-Ich identisch und kongruent; auf Grund einer Harmonie zwischen Erlebnis-und Fiktionsfeld dieses Ichs entsteht die "einfache Form",die nichts weiß von jenem Bruch zwischen Geist und Leben,der dann die "humoristische Romanform" konstituiert. Eine "Rollenhaftigkeit" des Erzählers ist für Hartmann auszuschließen,das Erzählen vollzieht sich direkt,ohne zwischengestaltetes Medium(und sei dies

Medium auch nur ein Fiktionsspiel,Hartmann kennt es in keiner Form),die "einfache Form" durch die Unmittelbarkeit des Bezugs bestätigend. Hingegen ist bei Thomas Mann die "Erzählerrolle" am Ende einer langen literarischen Tradition in allen Spielarten,die die Erzählfunktion kennt und treibt,ausgebildet. Man würde in der alten Terminologie hier von einem "allwissenden, epischen Erzähler" sprechen,diese Erzählerrolle ist jedoch schon durch Thomas Mann selbst in das Spielfeld der Ironie gerückt(besonders verdeutlicht sich das in der Balance zwischen Allwissenheit und Unwissenheit des Rahmenerzählers,ist"Schnörkel,Arabeske" nach Hamburger und gibt sich schließlich unter dem Kennwort der Selbstreflexion der Erzählung(oder auch als der "Geist der Erzählung") als bloße Erzählfunktion zu erkennen.Besteht für Hartmanns Erzählen die Rollenhaftigkeit nicht,so entfällt überdies auch das Moment der Allwissenheit für ihn. Es trifft viel eher das für ihn zu,was Lugowski für Wickram fixiert hat,ein Von-Stufe-zu-Stufe-Erzählen,eine Gliederung in Erzählsituationen und-kreise,in denen der Erzähler auf der Bewußtseinsebene der handelnden Personen selbst verbleibt und damit auf der seiner Geschichte. Das Erzählen scheint sich in seinem Produktionsvorgang selbst zu entwickeln,ist dynamisch und handelt nicht mit seinem "Stoff" als mit einem Fertigen,Verfügbaren,auf dessen Fundament es Bezüge und Querverbindungen schafft (wie in der Rezeption Manns verfahren wird).

Will man für Thomas Manns Erzählertum irgendwelche Identitäten feststellen,so kommt es zu einem weit komplizierteren Schema als bei Hartmann,bei dem wir Verfasser-Ich und Erzähler-Ich für kongruent befunden haben. Die Mehrschichtigkeit ist hier so geartet,daß man sich ihr gleichsam nur in fünf Schritten nähern kann. In der Konfrontation mit dem Dichter Thomas Mann müssen wir feststellen,daß er nicht identifiziert werden darf mit irgendeiner Erzählerrolle,vielmehr ist er ein echtes Aussagesubjekt,eine historische Ich-Origo,die unabhängig(anders als bei Hartmann) neben einer gleichsam nur konstruierbaren Begrifflichkeit des "Erzählers aller Werke" besteht. Diese Abstraktion des "Erzählers aller Werke" (Manns) bleibt irrational,nicht faßbar - und vor allem nie faßbar im Einzelwerk. Von diesem Erzähler als solchem muß sich ein "Erzähler des Einzelwerkes"deduzieren lassen,der eine Modifikation des Erzählers aller Werke

darstellt. In einem nächstengeren Kreis ergibt sich dabei für den "Erwählten" der Rahmenerzähler Clemens als rollenhafte Figur(wiederum nicht eigentlich greifbar und stellenweise völlig sublimiert im Werk selbst),er wird von dem Erzähler des Einzelwerkes(wie wir ihn genannt haben)"miterzählt". Der fünfte Schritt vollzieht dann die Transzendierung aller bisherigen Erzählerbegriffe und -rollen in der Selbstreflexion der Erzählung (gelegentlich auch "Geist der Erzählung" geheißen) oder nach Hamburger "der reinen Erzählfunktion".

Wir haben es mit der Auflösung des Ich-Begriffs für das erzählende Ich im Roman zu tun. Während Hamburger die Fiktionalisierung (und damit Ent-Persönlichung) des Romans nur von der logischen Struktur der Sprache her untersucht,kommt nun gerade in der Abgrenzung zweier Epochen vom Erzählen her ein neuer Aspekt hinzu,den die Sprachstruktur nicht erhellen kann. Für Hartmann gilt der Ich-Begriff im vollen und ursprünglichen Sinne,ja er ist eigentlich erst im Entstehen begriffen,da die Epoche der Gotik sich verselbständigt in einem Aufbruch zur Eigengesetzlichkeit,da hier das Wagnis der Existenz seinen Ausgang nimmt. Bei Hartmann also gilt der Ich-Begriff auf dem Hintergrund der vollen abgerundeten Persönlichkeit,die sich durch ein erzählendes Ich äußert,er gilt jedoch nicht als abgesprengtes Element im Sinne des viel späteren Individualismus,der alles in Teilaspekte zerfallen sieht und sich selbst nur noch als Partikularität begreift. Einen solchen Individualismus läßt das kollektive Ideal der communio hominum sich nicht entwickeln. Zwischen diesem Hintergrund,auf dem Hartmanns Ich-Darstellung erwächst und dem,der Manns Ich-Darstellung möglich macht sondern auch im Bezug auf die dargestellten Personen,wofür der Rückgriff auf das "Mythische" charakteristisch ist ,liegt das Stadium eines echten Individualitätsglaubens,der bei Hartmann noch nicht erreicht(wobei das "noch" rein das Entwicklungsgeschichtliche betrifft,nicht eine wertmäßige niedrigere Stufe),bei Mann aber schon wieder überwunden ist und nur noch in der ironischen Brechung reflektiert wird.

> "Der Mensch Ulysses,der in einer Niederstapelei seines Ich-Gefühls manchmal auch Niemand heißt,ist nicht mehr der Homo des Humanismus,er ist austauschbar, uneinzeln,dividuell,er ist vereinbar." 1)

1)A.Schirokauer,Germanist.Studien,Hamburg 1957,S.15o ff: Bedeu-

> "Der Roman hat sein Gleichgewicht verloren; aus individualistischer Hochstapelei fiel er in die Niederstapelei,die Ich gleich Niemand setzte. Die Tiefenpsychologie hat ihn in mythologische Tiefen gezogen. Wollte er dem Absturz in die Welt des Unterbewußten,in die Unter-Welt entgehen,so mußte er allen psychologischen Ballast abwerfen,sich vordergründig machen und die Dimension der Tiefe verleugnen." 1)

Was hier über den Ulysses gesagt wird,gilt für den modernen Roman überhaupt,gilt für unsere spezielle Fragestellung nach dem Ich-Begriff der beiden Dichtungen,die wir vergleichen. Die Problematik der Erzählerrolle und des Menschenbildes ist jedoch in diesem Zusammenhang zugleich die von Aufbruch und Spät-oder Endzeit. Während die "einfache Form",wie wir sagten,noch eine ursprüngliche Harmonie widerspiegelt,wird die Harmonie später als "sentimentalisch" gesuchtes Objekt[2] nur noch ironisch verfügbar und der moderne Roman ist sich voll bewußt,was es mit dem Rückgriff auf den Mythos auf sich hat.

> "Der reine Ironiker muß in einer so souveränen Weise über seinen Stoff verfügen,sein Stoff und Vorwurf muß so sehr verhärtet sein,daß es zweifelhaft bleibt,ob dem so ausgemünzten Mythos noch irgendwelche Entfaltungsmöglichkeit zugesprochen werden kann. Es ist mythologisches Material,was zuletzt zur Verfügung steht,historisch,psychologisch und in anderen wissenschaftlichen und,was den Romancier betrifft,pseudoszientifischen Hinsichten auswertbar,aber ohne die weiterdichtende Kraft des ursprünglichen Mythos." 3)

Schirokauer wie Alemann sehen in der Wiederaufnahme des Mythos bereits eine Begrenzung des Spielraums und vor allen Dingen der "weiterdichtenden Kraft". Es bedeutet also nichts weiter als das konkrete Zu-Ende-Denken dieses Gedankens,daß der moderne Roman neue Bahnen und Wege hat finden müssen,die - trotz des Rückgriffs auf den Mythos - vom eigentlichen mythischen Gehalt wegführen. In diesen neuen Bahnen und Wegen hat sich das Erzählen so verlagert,daß es von der "einfachen Form" durch die Potenzierung und Komplizierung der Erzähltechniken und -möglichkeiten zur "artifiziellen Form" gekommen ist.

In seinem Hinarbeiten auf den religiösen Gehalt benutzt dagegen Hartmann die "einfache Form"(die freilich vom Weltanschaulichen

tungswandel des Romans, S.160

1)l.c.166
2)Wir greifen mit dem Terminus "sentimentalisch" einem Zitat Thomas Manns vor,in dem er auf Schiller zurückgeht.
3)Alemann,a.a.O.S.155

zugleich einem gotischen Ideal der Bändigung entspricht,wobei weltanschaulich nur auf einem Umweg erklärbar wird,was poetologisch als Frühzustand direkt verfügbar wäre); die einfache Form ist mit ihrem religiösen Gehalt identisch,in ihr unterstreichen Bibelzitat,Gebet,autobiographische Komponente nur noch den Charakter der Geschlossenheit. In der artifiziellen Form ist nur der Kontrast zwischen Gehalt und Form gegeben und er wird zum eigentlichen Gegenstand der künstlerischen Darstellung,zum Problem des Erzählens. Mit dem Mythos setzt der moderne Roman noch einen Akzent in diese Diskrepanz hinein,statt sie zu vermindern und künstlerisch kann sie nur noch über die Ironie aufgefangen und ausbalanciert werden. Aus dieser Situation heraus erklärt sich Thomas Manns Erzählen.

> "Die ursprüngliche,natürliche 'naive' Kunst war ein Preisen und Feiern des Lebens,der Schönheit,des Helden,der großen Tat,sie bot dem Leben einen Spiegel, in dem es sein Ebenbild in beglückend verschönter und gereinigter Wahrheit erblickte: durch diesen Anblick faßte es neue Lust zu sich selbst. Die Kunst war ein Stimulans,eine Verlockung zum Leben,und sie wird es zum guten Teile immer sein. Was sie problematisch gemacht,was ihren Charakter so sehr kompliziert hat, war ihre Verbindung mit dem Geist,dem reinen Geiste, dem kritischen,verneinenden und vernichtenden Prinzip, - eine Verbindung von zauberischer Paradoxie,insofern sie die innigste,sinnlich begabteste bildnerische Lebensbejahung mit dem letzten Endes nihilistischen Pathos radikaler Kritik verband. Die Kunst,die Dichtung hörte auf,naiv zu sein,sie wurde,um den älteren Ausdruck zu gebrauchen,'sentimentalisch' oder,wie man heute sagt,'intellektuell'; Kunst,Dichtung war und ist nun nicht mehr Leben schlechthin,sondern auch Kritik des Lebens,und zwar eine Kritik,um so viel fruchtbarer und erschütternder,als die des reinen Geistes, wie ihre Mittel reicher,seelischer,vielfältiger- und ergötzlicher sind." 1)

Was Thomas Mann hier in der Schillerschen Terminologie[2] aufnimmt,hat - obwohl es einer ganz anderen Denkart entspringt - gewisse Bezüge zu unserer Gegenüberstellung der einfachen und der artifiziellen Form. Anstößig ist zunächst die sicher nicht mehr ganz stimmige Terminologie von der er selbst einräumt,daß es sich dabei um den "älteren Ausdruck" handelt. Mag allerdings gerade dieses eingeschränkte "sentimentalisch" seine Gültigkeit für die moderne Literatur haben,so steht es um den Begriff der

1)Thomas Mann,Betrachtungen eines Unpolitischen,Ffm,1956,S.561
2)Fr.Schiller,Über naive und sentimentalische Dichtung,in:Philosophische Schriften,II,Werke,Stuttgart/Berlin,Bd.16(Cotta)

"Naivetät" höchst fragwürdig[1)],wir haben ihn aus unserer Mittelaltersicht bereits völlig eliminiert,indem wir zeigten,daß es sich durchaus um ein bewußtes Kunstschaffen handelt bei Hartmann und selbst für das Epos ist der Begriff "naiv" als nicht mehr adäquat befunden worden. Thomas Mann sieht jedoch unter dieser veralteten Terminologie zugleich das,was wir die ursprüngliche Harmonie von Geist und Leben bei Hartmann nannten, was diese Harmonie problematisch macht ist nicht,wie Thomas Mann sagt "ihre Verbindung mit dem Geist",sondern gerade das Auseinanderfallen der Pole Geist und Leben,das Kunst zur Kritik (am Leben) werden läßt. Daß die Mittel einer solchen Kunst "reicher,seelischer,vielfältiger und ergötzlicher sind",ist ihre Selbstrechtfertigung,nicht ein verbindliches Werturteil. Wir haben gesagt,daß der moderne Roman mit einem bereits verfestigten Material verfährt als mit einem Fertigen; das Spiel mit diesem Material("ergötzlicher"),die Potenzierung der erzählerischen Mittel("reicher"),die Psychologisierung eines direkt nicht mehr verfügbaren,sondern nur in der Brechung rezipierten Mythos("seelischer") setzen sich selber absolut. Mit seinem Antagonismus von Leben und Kunst(Geist) kämpft Thomas Mann gegen eine Situation an,in die er gestellt ist,wie Schiller das auf andere Weise tut. Der gemeinsame Ausgangspunkt ist der,daß beide Dichter perspektivisch von einer verlorenen Zeit ursprünglicher Harmonie und Totalität ausgehen(Schiller konkretisiert diese Zeit als die Epoche der griechischen Kultur,Thomas Mann fixiert sie nicht genau als die Zeit des Mythos). Schiller erklärt diese Zeit als die "Naturgemäßheit",in der Dichter und Werk eins sind in einer "sinnlichen Harmonie",in der es nur "ein einziges Verhältnis zur Wirklichkeit" gibt,in der "durch Natur erreicht" wird,was bei den "Neueren" nur noch "durch Kultur erstrebt" werden kann,statt "wirklich" "idealisch" wird,indem Wirklichkeit und Idee im Widerstreit liegen,es letztlich auf "Naturwidrigkeit" und "Reflexion" hinauskommt. Auch Thomas Mann sieht den Kontrast in ähnlicher Weise,aber wenn es bereits bei Schiller zu einer geheimen Verteidigung des "Sentimentalischen" kommt,so bekennt sich Mann ganz offen zu der neuen Kunst, die "Kritik" ist. Das hängt zusammen mit seiner Sicht des Romans.In

1)Th.W.Adorno,Noten zur Literatur I,a.a.O.S.50, Über epische Naivetät

ihr kehrt er die herkömmliche Poetik um. Hat man bislang den Roman als "Verfallsform" des Epos gewertet,so sieht Thomas Mann umgekehrt im Epos nur die primitive Vorform des Romans(in seiner Kritik an Hartmann,an der Vorlage wird evident,wie Mann hier den "Gregorius" als Epos einordnet). Im Sinne eines Evolutionismus folgert er,daß die spätere vielmehr auch die höher entwickeltere Stufe sein müsse("reicher,seelischer,vielfältiger,ergötzlicher"). Wie weit solche Theorien bei Mann die Gültigkeit des Apodiktischen haben sollen,wie weit sie bewußt im Bereich ironischer Irreführung bleiben,ist schwer zu entscheiden. Es mag sich hinter ihnen eine geheime Verteidigung gerade dieser ursprünglichen Harmonie verbergen(das würden Äußerungen über das parodistische als das wehmütig-melancholische Lächeln stützen) und der Rückgriff auf den Mythos mag bei aller ironischen Desillusionierung und perfekten Handhabung der Spielregeln den heimlichen Romantiker nur unzulänglich verbergen. Das Problem,was Manns Dichtung eigentlich sei,die Rückkehr in das Reich der Phantasie und Romantik unter der Maske des Ironischen oder der Vorwand des Phantastischen um der Verwirklichung der Ironie willen,wird an einer später zu untersuchenden Stelle des Gregoriusromans evident.

Die Rückwendung ins Mythologische ist bereits im "Zauberberg" vorbereitet,worin sich nicht etwa eine "irrationale Mode,ein Rückfall in die Barbarei" manifestiert(wie Thomas Mann prophylaktisch einwendet),sondern der Mythos wird aufgesucht als das zeitlose Schema,die fromme Formel,die Mischung formelhafter und individueller Momente[1]. Die Psychologie soll in diesem Zusammenhang die Funktion haben,den "Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus der Hand zu nehmen"[2],sie ist jedoch in Wirklichkeit eine der ironischen Methoden,eines der umweghaften Stilmittel,um den Mythos in den Griff zu bekommen,der sich der unmittelbaren Verfügung entzieht. Von daher wird Manns Romantheorie von der höher entwickelten Form Fiktion,ironisches Programm. Spricht Mann in der "Lotte in Weimar"[3] von der "Schalkheit der Kunst, die das Frechste gibt,gebunden an würdigste Form,und das Schwerste gelöst in läßlichen Scherz" oder davon,wie "du nach deines

1)Thomas Mann/Karl Kerényi;Romandichtung und Mathologie. Ein Briefwechsel,in:Albae Vigiliae,N.F.,Zürich,1945,H.2
2) l.c.
3) Lotte, l.c.

Geistes Form und Siegel nicht umhin kannst,es in Klarheit und Anmut und Ironie emporzuläutern",so drückt sich darin das Selbstbewußtsein dessen aus,der in seiner Kunstform die Steigerung einer noch unvollkommenen entwicklungsfähigen Kunststufe sieht. Th. Mann unterstellt hier ein falsches Kausalverhältnis,denn es handelt sich nicht um die "Schalkheit der Kunst",die es zu dieser neuen Form kommen läßt,sondern das Neue erwächst aus der Unmöglichkeit,das Alte ungebrochen zu rezipieren. Was also als spielerische Willkür und Freiheit suggeriert wird,ist im Grunde die Gebundenheit durch das Wegfallen einer von zwei Möglichkeiten. In seinen"Bemerkungen zum Erwählten" ist der Tenor zu dem Problem der Rezeption schon anders,gedämpft,resignativ,melancholisch("Abschiednehmen,rasches Erinnern,Nocheinmal-Heraufrufen und Rekapitulieren des abendländischen Mythos...Aber wenn es das Alte und Fromme,die Legende parodistisch belächelt,so ist dies Lächeln eher melancholisch als frivol,und der verspielte Stil-Roman,die Endform der Legende,bewahrt mit reinem Ernste ihren religiösen Kern..."). Es gibt also offensichtlich durchgängige Romanformen(wenn wir hier Manns Gegenüberstellung Legende-Stil-Roman nicht für unsere Terminologie akzeptieren), denen sich auch Thomas Mann nicht entziehen kann; und selbst in der Parodie kommt es in einer Schicht wieder auf die eigentlichen Formen hinaus. Entscheidend ist,daß das Alte,wenn auch in abgewandelter Form,wieder erscheint. Dieses Reproduzieren ist zugleich ein Erhalten. Es wird zwar neu in seinem Hindurchgehen durch die Parodie:

> "Alle Wahrheit ist uralt. Der Reiz der Neuheit liegt in der Variation". 1)

Aber Thomas Mann kennt auch hier einen dialektischen Dreischritt, mit dem er sich der apodiktischen Stellungnahme entzieht,er spricht von der "Allbejahung,die als solche auch Allverneinung ist"[2],die sich als Liebe zu einem Kunstgeist äußert,an dessen Möglichkeit man eigentlich nicht mehr glaubt,und der Selbstironie,mit einem Medium zu arbeiten,dessen Möglichkeiten im Grunde bereits erschöpft sind,als seien sie es nicht.

Für den Roman als aesthetisches Kunstwerk ergibt sich - abgesehen von den theoretischen Selbstzeugnissen Manns - eine neue Form,

1)Hardenberg, Wasm.141
2) Thomas Mann, Die Kunst des Romans,S.387 ff,in: Altes und Neues, Ffm,1953

die zugleich die alte Form selbst noch in der Parodie mitenthält("bewahrt mit reinem Ernste ihren religiösen Kern"),wir haben diese Form die artifizielle genannt,sie kann nur erwachsen auf dem Boden der einfachen Form,die sie,indem sie sie überwindet,zugleich in sich absorbiert. Zu dieser Geschlossenheit kommt es im Raum des Aesthetischen:

> "Nun gestaltet sich in dieser Spannung zwischen dem bedeutend konzipierenden Sinn und dem bedeuteten,als solchem abstrahiertem Wirklichkeitsstoff die Fiktion,aber gestaltet sich als eine geschlossene Struktur,zu deren Deutung und Verständnis wir keines im weitesten Sinne "biographischen" Wissens über das Dichter-Ich bedürfen. Gehen wir auf dieses - etwa seine weltanschauliche Haltung zurück,so verfahren wir nicht mehr deutend,sondern erklärend,treten aus dem Raum des fiktionalen Werkes heraus in den der Literatur-und Geistesgeschichte,betrachten wir es nicht mehr bloß als geschlossenes Kunstwerk,sondern auch als Dokument einer historischen Situation,in die der Autor gehört. Aber da die fiktive,auch die erzählte fiktive Welt selbst nicht auf den Dichter bezogen ist,nicht seine Stimmung,seine Weltanschauung zum Ausdruck bringt,sondern die der fiktiven Gestalten,so muß die Deutung des fiktionalen Werks innerhalb seiner selbst verbleiben,als einer in sich geschlossenen Symbolstruktur. Sie ist an keiner Stelle offen zum Ich des Dichters hin." 1)

Der Sinn der Dichtung ist also abstrakt,nicht mehr weltanschaulich gebunden,ist amorph,identisch mit der Form. In dieser Weise ist Thomas Manns Wort von der "Form als Gottesgedanken" gerechtfertigt.[2] Anders ist es mit dem Roman Hartmanns,denn dort ist die Struktur des Werkes "offen zum Ich des Dichters hin", wie wir gezeigt haben,insofern ist auch der "Sinn" seines Romans durchaus der Weltanschauung des Dichters und seiner Zeit verpflichtet und unlöslich mit ihm verbunden. Das möge der Rückblick auf das "Erzählerproblem" nun unter dem Kennwort der "Distanz" verdeutlichen. Distanz gibt es für Hartmann,den Erzähler,im eigentlichen Sinne nicht. Man könnte versucht sein,eine solche Distanz zu sehen,wenn der Erzähler sich in Situationen, in denen er die Sünde darstellt oder einen schlechten Charakter, gleichsam wegen einer negativen Moral von dem Gehalt seines Stoffes trennt. Diese Trennung ist jedoch keine wirkliche; denn Hartmann gibt immer noch sich selbst in dieser Abgrenzung gegen die moralisch negative Handlungsphase,er spiegelt sich gegen den

1)Hamburger,a.a.O. 252-3
2)Tod in Venedig, 255

Gehalt der Dichtung,und die Erzählhaltung fluktuiert nur,es kommt nicht zu einer eigentlichen Bipolarität. Dagegen ist diese Bipolarität geradezu konstitutiv für den modernen Roman. Das Verfasser-Ich(Thomas Mann) ist nicht kongruent mit der Erzählfunktion,zwischen ihnen steht unüberbrückbar die Distanz,die "Objektivität",oder welche Namen man ihr geben möge,jedenfalls das,was für Thomas Mann den "epischen Kunstgeist" ausmacht, der zugleich der ironische Kunstgeist ist. Ironie aber kann nur auf dem Boden der Distanz zwischen zwei Polen erwachsen,das eigentliche Fiktionsspiel(also die artifizielle Form überhaupt) ist bedingt durch sie. Von dieser Bipolarität her wird es nur auf eine sehr komplizierte Weise noch möglich,die Identifikation Erzähler-Stoff zu vollziehen. Diese komplizierte Weise manifestiert sich in einem hegelianischen Denken,das der "Naivetät" die Bewußtwerdung der Naivetät und damit ihre Selbstaufhebung antithetisch gegenüberstellt und über die Dialektik eine neue Naivetät als Synthese suggeriert. Die Summe von Kritik und Aufsplitterung der Rezeption soll über diesen dialektischen Dreischritt zur neuen Naivetät geführt werden,was sich aber nur über die Ironie verwirklichen läßt.(Davon muß jedoch gesondert die Rede sein).

DIE "TOTALITÄT" IM ROMAN

Im Verhältnis der einfachen und der artifiziellen Form zueinander drängt sich das Problem der Totalität für den Roman auf.

> "Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiederbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung...zwischen Erkennen und Tun,zwischen Seele und Gebilde,zwischen Ich und Welt unüberbrückbare Abgründe legen und jede Substantialität jenseits des Abgrund in Reflexivität zerflattern lassen..." 1)

> "Unsere Welt ist unendlich groß geworden und in jedem Winkel reicher an Geschenken und Gefahren als die griechische,aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität."2)

> "Totalität des Seins ist nur möglich,wo alles schon homogen ist,bevor es von den Formen umfaßt wird,wo die Formen kein Zwang sind,sondern nur das Bewußtwerden,nur das Auf-die-Oberfläche-Treten von allem,

1)Lukács,Theorie des Romans,a.a.O.S.15
2)l.c.16

> was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat; wo das Wissen die Tugend ist und die Tugend das Glück,wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht." 1)

> "Nachdem diese Einheit zerfallen ist,gibt es keine spontane Seinstotalität mehr." 2)

> "Eine nur hinzunehmende Totalität ist für die Formen nicht mehr gegeben: darum müssen sie das zu Gestaltende entweder so weit verengen und verflüchtigen,daß es von ihnen getragen werden kann,oder es entsteht für sie der Zwang,die Unrealisierbarkeit ihres notwendigen Gegenstandes und die innere Nichtigkeit des einzig möglichen polemisch darzutun und so die Brüchigkeit des Weltaufbaus dennoch in die Formenwelt hineinzutragen." 3)

Lukács setzt den Unterschied Totalität - Brüchigkeit des Seins als Hintergrund für den Wandel vom Epos zum Roman. Mit der "hinzunehmenden Totalität" meint Lukács dasselbe wie wir - für den Roman in seinem Stadium bei Hartmann - mit der "Harmonie",die sich in der einfachen Form widerspiegelt. Die Seinstotalität ist früher als die Kunsttotalität,sie ist wie für Mann(und Schiller) die "Naivetät" an einen "Urzustand" gebunden. Diese Seinstotalität ist für den modernen Roman nicht mehr verfügbar,eine Kunsttotalität als solche sieht Lukács nur im Spiegel einer Seinstotalität als möglich an. Kunsttotalität ist in diesem Sinne nur noch in negativem Rahmen möglich,indem sie die "Brüchigkeit des Weltaufbaus in die Formen hineinträgt". Und auch Lukács sieht diese "Brüchigkeit" an die Problematik von Geist und Leben gebunden. Die Welt(Kunstwelt) ist gleichsam nur noch über einen Trick faßbar im "Meer der Einzelheiten" (vgl.das später in dem Kapitel über Text und Kommentar Auszuführende).

> "Es ist der rätselhafte Urtatbestand des Lebens,nur zu erscheinen in der Gestalt eines Ich,das sich auf die Welt bezieht,und einer Welt,die dem Ich gegenwärtig ist. Leibnitz hat diesen Sachverhalt in seiner Monadenlehre umschrieben. In einer Unzahl von Erlebnisbrennpunkten wird das Universum aufgefangen,immer vollständig,wennschon mit ungleicher Klarheit. Eine Monade,die das ganze Universum mit absoluter Klarheit vorstellte,müßte Gott genannt werden... So 'punktet sich die Welt im Ich',wie Herder einmal sagt..." 4)

> "Mit einem Wort: alles Welterleben und alles Weltge-

1)l.c.16
2)l.c.21
3)l.c.22
4)E.Spranger,Der psychologische Perspektivismus im Roman,in: Jahrbuch des Freien dt.Hochstifts,Ffm,1930,S.70

> stalten ist perspektivisch. Der Romandichter macht bisweilen die Fiktion,daß für ihn diese Perspektivik keine Grenze bedeute." 1)

Dieser Prozeß,der die Welt nur über einen Trick in den Griff bekommt,arbeitet mit einer ironischen Verkürzung,die objektiv wird, indem sie sich ihrer Fehlerquellen und Beschränkung bewußt bleibt(vgl.das über Distanz und Naivetät Gesagte).

> "...seine Neigung,vor den Augen des Lesers über Fehl- und Kunstgriffe seines epischen Arrangements zu meditieren,die illusionäre Wirklichkeit des 'Werkes'immer wieder zurückzuübersetzen in den künstlichen Prozeß seines Zustandekommens,wird von nun an zum bewußten Kunstmittel 'formunggläubiger Eulenspiegelei'".2)

Innerhalb dieser (dialektischen) Begrenzung erreicht auch der moderne Roman Totalität,da er "Welt" widerspiegelt,diese Totalität ist jedoch eine negative,da sie nicht mit einer echten Totalität der Weltschau korrespondiert,sondern sich als Kunsttotalität von ihr abgelöst und emanzipiert hat,eine Totalität im ursprünglichen Sinne aber in der "Verfügbarkeit" und "Spielbarkeit" des Stoffes noch suggeriert,eine Objektivität hingegen über den oben skizzierten Umweg sogar erzielt. Das "Meer der Einzelheiten" durch das die alte für das Epos hinzunehmende Totalität substituiert wird,ist ein Kunstprogramm,wie jede Dichtung ein Programm hat,mit einer Suggestion arbeitet. Die Suggestion ist hier das Prinzip der Auswahl,das auf der ebenfalls programmatisch gesetzten Prämisse der "Stoffülle" basiert.

> "Das Ergebnis ist mehrdeutige Einheit,Synthese mit Vorbehalt,Ganzheit unter Wahrung der Relativität: Ironie." 3)

> "Ironie und Parodie sind die Mittel,mit deren Hilfe durch den sprachlichen Vollzug das Mehrschichtige des menschlichen Daseins zum Bewußtsein kommt. Das Mythisch-Lyrische und das Kritisch-Reflektive,welches der Ironie und Parodie zugrundeliegt,ergeben eine für Mann charakteristische ambivalente Totalität von Leben und Geist." 4)

Hartmann von Aue hat kein Kunstprogramm in diesem Sinne,er will keine Totalität im Sinne der "Welthaltigkeit",gibt sie aber dennoch dadurch,daß Welt und Kunst keine abgesprengten Elemente für ihn bilden,gibt sie in dem breiten Spielfeld,das Erlebnis-und Fiktionsfeld zugleich umfaßt und gelangt so weder zu einer uto-

1)l.c.71 2) Baumgart,a.a.O.S.37
3)Baumgart,a.a.O.S.11
4)Martini,a.a.O.S.222

pischen Bestrebung,die "Welt" ganz zu spiegeln,noch zu einer programmatischen Verkürzung künstlerischer Selbstbeschränkung. Einer solchen Spekulation wirkt das gotische Ideal der "Entwirklichung" vom Weltanschaulichen her von vornherein entgegen, vom Poetologischen her gibt es für die "einfache Form" ohnehin nur Harmonie und Geschlossenheit. Die Geschlossenheit korrespondiert allerdings ideologisch mit der Totalität von Ich und Welt, die Problematik der "Welthaltigkeit" des Romans kann nur gekoppelt mit der Individualitätsproblematik selbst auftreten. Hartmann verzichtet also nicht in der Begrenzung innerhalb einer Unendlichkeit(einer utopischen Totalität) auf Detaillierung und Realismus,sondern kann mit einem von vornherein angesteuerten Feld des Religiösen(das nur aus moderner Perspektive als Teilbezirk empfunden wird,für Hartmann aber in einem religiösen Grundgefühl die Ganzheit seiner Erlebniswelt reflektiert) eine Totalität bieten. Diese Totalität versucht nun die Rezeption noch einmal in den Griff zu bekommen und sichtbar zu machen,indem sie übergangsweise das Erzählen mit dem Hilfsbegriff des "Kristlichen Lesers" in Spannung setzt(eine rein innerfiktionale Spannung allerdings),der in einer Schicht seiner schillernden Existenz in der Fiktion die Reminiszenz der Totalität bei Hartmann(Totalität von Kunst und Leben-,die sich auch auf das Verhältnis von Erzähler und Publikum ausweitet)bildet. Dieser von vornherein fiktionale "kristliche Leser" wird jedoch ebenso sublimiert wie der "rollenhafte Erzähler" zur Erzählfunktion.

> "So finden wir bei Thomas Mann,Hermann Hesse und Robert Musil 'Eigenschaftskritik' in dreierlei Gestalt. Dieses Verfahren hat der Literatur der zwanziger Jahre den Ruf eingetragen,daß sie zersetzend oder auflösend sei und an die Stelle des Menschenbildes, das sie annullliere,nichts Aufbauendes zu setzen vermöge. Es ist derselbe Vorwurf,der heute wieder gegen die Literatur der Jüngeren erhoben wird. Doch wurde diese Zersetzung nicht um ihrer selbst willen betrieben. Es galt vielmehr,ein heillos zerstücktes Weltbild,an dem es nichts zu beschönigen gab,noch einmal in die Totalität zu bergen. Einzig die Kunst schien vermögend,der verlorenen Totalität eine Stätte zu bieten. Zwar - die immer weiter greifende - Aufsplitterung der Ordnung,die Relativierung der Maßstäbe,die Verabsolutierung von Einzelzwecken vermochte sie nicht zu hindern. Grundsätzlich standen ihr nur zwei Wege offen: entweder die heillos zerstückte Welt im Namen einer heilen Welt als deren Gegenbild und Spiegel zu errichten. Oder: die Welt,so wie sie der gegen-

wärtig lebende Mensch vorfand,in das Kunstwerk aufzunehmen und sie in all ihrer anarchischen Zusammenhanglosigkeit den Umschlag in die Totalität der Kunst vollziehen zu lassen." 1)

Mit der Vorlage hat Thomas Mann einen Kern der ursprünglichen Totalität mitrezipiert,der sich weder in Ironie noch in Parodie auflöst,vielmehr als unlösliches Ingredienz stehen bleibt,von dem Absolutheitscharakter der "uralten Wahrheit" und deshalb beständig,während es einzelne Ansatzpunkte(etwa der Begriff des "Kristlichen Lesers") durchaus nicht sind und sich immer wieder als bezogene Positionen selbst aufgeben. Das unlösliche Ingredienz der "Wahrheit" oder des mitrezipierten "Sinnes" der Dichtung ist unabhängig von weltanschaulichen Varianten. Über diesen Kern der Integrität hinaus aber spielt die Rezeption mit dem Totalitätsbegriff über Mittelbegriffe wie den der "Bildung" oder des "Wissenschaftlichen",in denen die Totalität als Nachträgliches, als Akt der Balance,als Konstruktion hingestellt wird.

REZEPTION UND REZEPTIVITÄT

Das Problem der künstlerischen Totalität reicht bereits stark in die Fragestellung der Rezeption und Rezeptivität als Geisteshaltung hinein. Wenn wir davon ausgegangen sind,daß die einfache Form deshalb nicht mehr möglich ist,weil sie nur aus der Korrespondenz mit einer Seinstotalität erwuchs(oder aus der weltanschaulichen Setzung einer Totalität wie bei Hartmann),so enthält diese Einschränkung für die Moderne zugleich latent eine Ausbruchsmöglichkeit. Da nämlich der Mythos,die ursprüngliche Harmonie der Moderne nicht mehr direkt verfügbar sind,nur in einer umweghaften und meist rein auf der Ebene der Kunstform selbst sich abspielenden Weise,so bietet sich der Griff nach der Vorlage an,in der eine solche Totalität sich noch verwirklicht findet. Dieser Griff nach der Vorlage aber ist Rezeption. In der Rezeption und über sie kommt der moderne Dichter jener verlorenen Totalität noch einmal nahe,auch wenn sie darüber ihren Absolutheitscharakter verliert. Das redet einer Theorie das Wort, die gemeinhin die Moderne als Epoche kennzeichnet,die rezeptiv ist,da ihr die Eigenschöpfung nicht mehr möglich ist. Es ist zweifellos richtig,daß wegen der fehlenden Nähe zur Seinstotali-

1)K.A.Horst,Die deutsche Literatur der Gegenwart,München,1957, S.52

tät,wegen der Brüchigkeit in Welt und Kunst und zwischen ihnen die Eigenschöpfung schwerer fällt als in Zeiten,die diese Brüchigkeit nicht mit zu verarbeiten haben. Insofern werden Hofmannsthal,Hauptmann und Mann in einem Atem als die großen Vertreter rezeptiven Geistes genannt. Es hat auch früher ausgesprochen rezeptive Epochen gegeben(zum Beispiel das Mittelalter selbst,wovon noch die Rede sein soll); aber in der Moderne ist die Rezeptivität zum Problem geworden,wird dies Problem bewußt beleuchtet auf mögliche Reaktionen hin und tritt in dieser Bewußtwerdung in das Feld einer Spannung zwischen Aussagewillen und Mitteilungsnot.

> "Man mag es symptomatisch finden,daß die Dichtung seit 1900 vielfach einer eigentümlichen Mitteilungsnot begegnet ist,von der z.B. Hofmannsthal in dem Brief des Lord Chandos ausgeht. Da wird das Unbehagen laut,die Worte 'Geist','Seele' oder 'Körper' nur auszusprechen; die Worte 'zerfielen wie modrige Pilze' ". 1)

An diesem Dokument ist die Zeit Thomas Manns(der Chandosbrief ist 1901 geschrieben) noch ausgerichtet[2] durch das darin ausgesprochene Problem,daß die Worte zerfallen. Es gibt freilich die verschiedensten Antworten auf diese Gegebenheit im 20.Jahrhundert. Sieht Lord Chandos nur einen Ausweg im "Anstand des Schweigens",verweilen Hofmannsthals frühe Helden im Gestern[3], so stellt sich Rilkes Malte Laurids Brigge dem Heute. Begnügt sich Hofmannsthal in seinen Rezeptionen im Grunde mit der "richtigen Übersetzung"(im wörtlichen und im übertragenen Sinne), wird Hauptmann über seiner Rezeption der Antike(die auf seine erste eigenständige Schaffensperiode folgt) zum Epigonen,so bezieht Thomas Mann von Anfang an bewußt die Brechung mit ein (Lukács:"..so die Brüchigkeit des Weltaufbaus dennoch in die Formenwelt hineinzutragen"),indem er den Stoff zu überwinden sucht,seiner Bedeutung zunächst den Absolutheitsanspruch nimmt, dem er nicht mehr gerecht werden könnte. Während Hofmannsthal im Chandosbrief die Trennung,den Abgrund zwischen Ding und Ich als qualvoll empfindet,Rilkes Malte "in den Dingen ist",wird bei Hauptmann und Mann dieses Problem(das Lukács als Problem der Moderne überhaupt sah,da er Einheit von Ding und Ich,Kon-

1)Paul Böckmann,a.a.O.,S.77
2)vgl. Walter Jens,Statt einer Literaturgeschichte,Pfullingen, 1957, S.61
3)Walter Jens,l.c.

gruenz zwischen Seele und Tat in die Zeit des Epos,der weltbildlichen Totalität verweist)auf verschiedene Weise bewältigt,oder doch wenigstens als Problem entmächtigt. Bei Hauptmann ist historische Distanz da und zugleich ein epigonales Wollen,das die Unvollziehbarkeit der Synthese übersieht,bei Mann aber funktionieren Ironie,Objektivität und Selbstbeschränkung als natürlicher Abstand des Epikers vom Werk,der Identifikation und unmittelbaren Bezug von vornherein bewußt ausschließt.

Kommen wir zunächst also auf das Mittelalter zurück,das ebenfalls eine fast ausschließliche rezeptive Epoche ist. Eine Differenzierung unserer beiden Dichtungen kann durch den Erweis der Rezeptivität als solcher nicht erfolgen; denn Rezeptivität ist für beide Dichtungen charakteristisch. Allerdings kann man bereits die Prämisse einer solchen Rezeptivität für die Moderne, die Mitteilungsnot,auf das Mittelalter nicht mehr anwenden. Es bedarf dort keiner "Zwischenschaltung",keiner Vermittlung,da der direkte Bezug Aussagesubjekt-einfache Form für das Mittelalter selbstverständlich ist. So wird die Originalitätsfrage dem Mittelalter gar nicht zum Problem,da Dichtung als "Autorität" gilt und die Vorlage,die man rezipiert,also von dem gleichen Gültigkeits-und Wahrheitswert ist wie eine direkt verfügbare Seinstotalität. Die fehlende Kategorisierung in Geist und Leben nimmt dem Rezeptionsproblem seinen Problemcharakter und damit seine Anstößigkeit.

> "Daß mittelalterliche Dichtung ohne Sorge um ihren Dichterruhm fremde Stoffe übernehmen konnte,wie neben vielen anderen Fällen die deutschen Dichter die französischen Romane,um an ihnen weiterzudeuten zu ihrer Sinnerhellung,haben wir im Zusammenhang damit zu sehen, daß es im Mittelalter nicht so sehr auf Neufindung von Stoffen als auf deren Neudeutung ankommt(ein wesentlicher Unterschied zu dem,was die Moderne vom Dichter erwarte)wie die Theologie an den gleichen Texten sich unermüdlich schöpferisch deutend neu versucht,so auch die Dichtung an den wenigen einmal groß erfundenen Fabeln. Sinnerhellung der gegebenen Stoffe,und sei es wie in der Theologie durch - hier dichterische - Vollstreckung ihres geschichtlichen Bedeutungswandels, ist dem Mittelalter von kaum minderem poetischem Wert als die Neufindung durch die wenigen ganz Großen wie Chrétien,dessen Roman erst Cervantes eine letzte schöpferische Deutung gab,als er in der Wehmut des mit der Begeisterung einsam Gewordenen zeigte,daß seine Zeit abgelaufen in einer Welt,die den Ritter nicht mehr anders denn als liebenswerten Narren sehen

konnte." 1)

"...daß sie,obwohl sie nicht 'schufen' oder 'gestalteten',doch Poesie eigener Art,und endgültige Poesie hervorbrachten,dies gilt es einzusehen. In dieser ersten Hauptphase mittelalterlicher Dichtung hatte der Dichter,nur von seinem Glauben und vom Wissen um den Endzweck alles Tuns erfüllt,selbst und frei seinen Stoff,seine Vorlage oder sonstige Konvention zu ihrem von ihm selbst oder seinem Ethos bestimmten Gipfel hinaufgeführt. Die Höhe,die sein eigener von der Erde sich erhebender und im Religiösen oder auf gleicher Ebene mit dem Religiösen zur Ruhe kommender Geist zu erklimmen vermochte,bestimmte die Erhabenheit und den inneren Wert seines Werkes." 2)

Die Stoffindung wird also nicht zum Kriterium für das Mittelalter,da die Vorlage einen absoluten Wert darstellt,wie ihn allgemeingültige Wahrheiten repräsentieren. Man zitiert die "Autoritäten" wie man Bibel,Liturgie,Gebet heranzieht und in die Fiktion einflicht. Dieser Bezug ist genauso direkt wie der zum "wirklichen Leben",kein Bruch des Bezugs zwischen Ding und Ich verkompliziert den literarischen Schaffensprozeß,vielmehr spiegelt die Kunst,der literarische Niederschlag nur die lebendige Beziehung zwischen Ding und Ich.

Gleichwohl gibt es schon im Mittelalter zwei verschiedene Arten der Rezeption,eine negative und eine positive. "Negative" Rezeptivität nennen wir die Art der Anknüpfung an eine Vorlage,in der die Antike nur als Vorform genommen wird,der die besondere Gnade fehlt,da sie außerhalb des Christlichen steht und keine Heilsform ist. Das Antike hat in ihr rein additive Bedeutung zum Eigentlichen,dem Christentum. In dieser Art könnte man Thomas von Aquins Verhältnis zu Aristoteles deuten,da er zwar anerkennt, was Aristoteles gebracht hat,es zugleich aber um die christliche Heilsgewißheit erweitert,die dann den ausschlaggebenden Raum in seiner Philosophie einnimmt.

Dagegen ist die positive Form der Rezeption so zu verstehen,daß der mittelalterliche Dichter der Autorität nachgeht und Änderungen gleichsam unter der Hand anbringt,Erweiterungen um das Bibelzitat,die Kirchenväter oder autobiographische Momente aus diesem Erfahrungsbereich vornimmt und ihre - freilich neue - Form aus der an sich gemeinsamen Grundeinstellung empfängt(Sinn-

1)Fr.Ohly,Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter,ZfdA 89, 1958,Wiesbaden,H.1

2)H.H.Glunz,Die Literaraesthetik des europäischen Mittelalters, in: Das Abendland 2,Bochum-Langendreer,1937

erhellung" ist ja nicht Veränderung,sondern Vertiefung des Rezipierten). Die Form ist das Sekundäre,nicht sie wird zur eigentlichen Variante,nie wird sie um ihrer selbst willen verändert sondern immer nur analog zu dem Geist der Dichtung. In diesem Sinne funktioniert Hartmanns Rezeption,dessen schöpferisches Wirken mit dieser leicht schematisierten Gegenüberstellung jedoch keineswegs geschmälert werden soll("diuten,sô gewante sachen"). Wir haben aufgezeigt,wie er sich - aus dem Geist der Dichtung heraus - eine neue Form schafft mit seiner Epithetastruktur,die zugleich einer Heilsstruktur des Werkes entspricht. Wie weit diese Dinge in seiner Vorlage bereits angelegt waren, können wir nicht beurteilen,es wäre der Gegenstand einer eigenen Arbeit,die Kompositionsprinzipien der beiden Werke zu vergleichen. Jedenfalls aber kann mit Sicherheit im Anschluß an unsere eigenen Ergebnisse gesagt werden,daß Hartmann sich seine eigene Form geschaffen hat,eine Form,die für ihn charakteristisch ist und von der - unseres Wissens - in der Sekundärliteratur bislang noch nicht grundsätzlich gehandelt wurde(die Arbeit W.Ohlys, Heilsstruktur der Epen Hartmanns von Aue,bietet freilich den Ansatzpunkt zu einigen bei uns untersuchten Fragen). Daß diese Struktur seines Dichtens sein Werk zur "Endgipfelkomposition"[1] macht,wie Luise Lerner es nennt in deutlichem Kontrast zur "Zentralkomposition"(wie sie sich etwa im Rolandslied repräsentiert),ist gewiß eine entscheidende Fixierung dieser Form.
Die Art,in der man im Mittelalter rezipiert hat,läßt sich in der ganzen Entwicklung der Literatur nicht mehr nachweisen. Im Humanismus beispielsweise galt die Antike als absolute Autorität(bereits in dem Aspekt,in ihr auf eine Epoche idealer Totalität zu recurrieren). Die Klassik dann kennt wiederum zwei Möglichkeiten des Rezipierens,die sentimentalische,der auf Grund ihrer Zerrissenheit und Gespaltenheit die "Naivetät"(so ihre eigene Terminologie) der Antike nicht mehr nachvollziehbar ist - und die "naive"(allerdings eigentlich nur noch in der Utopie existent).
In der Moderne schließlich sieht das Bild der verschiedenen Rezeptionsweisen sehr bunt aus. Als erste ergäbe sich die Form der Banalisierung(wie bei Anouilh und Shaw beispielsweise). Sie

1)Luise Lerner,Studien zu Komposition des höfischen Romans im 13.Jahrhundert,in:Forschungen zur dt.Spr.u.Dichtung.,Münster,1936

manifestiert sich etwa in der hervortretenden Bedeutung der Nebenfiguren in den banalen Funktionen ihres Alltagslebens,die die Geschlossenheit der Tragödie(oder die Erhabenheit des Epos) bricht,in der diese Nebenfiguren vor dem Tragischen zugleich eine Schicht der Desillusionierung inszenieren. Die Banalisierung - kann trotz ihres desillusionierenden Charakters - eine rein additive Bedeutung haben und der Wahrheitsgehalt kann - neben der atmosphärischen Brechung des "hohen Stils" - unverändert erhalten bleiben. Die zweite Möglichkeit ist dagegen bereits bewußte Veränderung des Wahrheitsgehaltes selbst(wie wir sie etwa in Giraudouxs "La Guerre de Troie n'aura pas lieu" vor uns haben.)In diesem Falle liegt nicht mehr Nachdichtung im Sinne der Nähe zur Übersetzung vor wie bei Hofmannsthal und Hauptmann,als vielmehr Neudichtung im Sinne von Interpretation, Aktualisierung,in der die "historisch" gewordene Vorlage gleichsam nur Folie,Hintergrund für ein neues Stück ist. Diese Form der Rezeption scheint dem mittelalterlichen Verhältnis zur Autorität zu ähneln,indem sie vertraute Namen(wie Antigone, Johanna von Orleans,Ulysses)gleichsam zu Legitimation anführt, ist aber ihr genaues Gegenstück; denn die vertrauten Namen,die absoluten Gestalten der Literatur sind dieser modernen Rezeption nur Folie,treten geradezu in Spannung mit dem tatsächlich unter ihrem Nenner Gestalteten,da sie den Rahmen durchbrechen und das Gesicht verlieren,das ihnen am ursprünglichen Ort der Dichtung eigen war.

> "Aus dem ironischen Prinzip der leichten Verfügbarkeit kann sich,wo es auf die Kompositionsregeln des spätzeitlichen Romans übergreift,die Technik der Montage entwickeln,wie Thomas Mann sie vor allem im Faustus übt. Auch darin zeigt sich die Neigung des ironischen Stils,das Neue und in diesem Fall Katastrophale zu bewältigen,indem auf ein schon Dagewesenes verwiesen wird..." 1)

Gegen eine solche Rezeptionsweise der bewußten Veränderung des Wahrheitsgehaltes verwahrt sich Thomas Mann ausdrücklich in seinen "Bemerkungen zum Erwählten"("bewahrt mit reinem Ernste ihren religiösen Kern..."),gemeinsam mit ihr hat er,daß er, statt der tatsächlichen und ursprünglichen "Verfügbarkeit" habhaft zu sein,diese nur(ironisch)spielt. Daß in diesem Spiel der "Verfügbarkeit" der Wahrheitsgehalt("Kern") durch das Ironisch-

1)Aleman,a.a.O. 170

Parodistische hindurchgeht und in ihm erhalten bleibt,haben wir bereits behandelt.[1)]

> "Parodie bedeutet nicht nur im groben Sinn eine Aufhebung,eine Negation,sondern sie ist ein Akt der Befreiung innerhalb der gleichzeitigen Ergriffenheit der Aussage,ein Ausdruck der Ironie im Ernst,nicht jensetis des Ernstes. Sie dient derart der epischen Synthese des Verschiedenartigen über den Kontrasten, einer Art psychologischer Universalität im Schweben zwischen den Spannungen." 2)

Eine dritte Art der Rezeption beruht auf der Voraussetzung,daß Rezeption als solche poetologisch-symptomatisch überhaupt zum Begriff der Dichtung gehört. Jede Dichtung ist ohne das Moment der "Erinnerung" undenkbar[3)],sie existiert nicht im luftleeren Raum,sondern immer nur innerhalb von Beziehungen bewußter oder unbewußter Art. In der Rezeption handelt es sich freilich um eine sehr bewußte und gewollte "Erinnerung". In diesem Rahmen der "Erinnerung" kann eine Stoffwahl stattfinden,die nicht das Ziel hat,die religiösen Momente ihrer Vorlage zu parodieren, sondern,einen alten Stoff aufzugreifen,um ihn noch einmal zu verlebendigen(das tut Gerhard Hauptmann ohne Erfolg). Und hier kommt Thomas Manns Formulierung ins Spiel,die von einem Noch einmal-Heraufbeschwören und -Rufen spricht. Dieses positive Aufgreifen ist also intentional bei ihm angelegt,jedoch gleich von Anfang an mit der Einschränkung,mit der Kritik gekoppelt. Es geht nämlich ohne Veränderung trotz der positiven Grundhaltung nicht ab(soweit wir überhaupt der programmatischen Suggestion einer Selbstaussage Glauben schenken dürfen).

Die vierte Art der Rezeption ist das Kommentieren spätzeitlich-wissenschaftlicher Zeitalter,die hauptsächlich vom Kommentar existieren. Die Fragestellung,mit der man diese Rezeptionsweise anzugehen versucht ist,lautet etwa: Wird bei einer Rezeption der Josephsgeschichte die Bibel "wahrer" durch den Kommentar? Eine solche Fragestellung wird allerdings der Intention des Kommentatorischen nicht voll gerecht,sondern sie trifft gleich-

1)vgl. S.364/65 der Arbeit
2)Martini,a.a.O.S.222
3)Käte Hamburger,a.a.O. setzt sich(auf S.42)mit diesem Problem der "Erinnerung" auseinander und zwar in kritischer Weise(gerade in der Analyse von S.Langner's "Feeling and Form",S.N.Y. 53).In ihrem(Hamburgers) Zusammenhang ist freilich das Moment der "Erinnerung" fragwürdig,da es an das Erlebnisfeld einer realen Ich-Origo geknüpft und also eigentlich außerfiktional ist.

sam durch es hindurch nur auf das Realismusproblem und die Ironie einer negativen Totalität. Der Kommentar bedarf zu seiner Legitimation einer Ausgangsbasis,wie sie Mann ansetzt,indem er einmal die "abgebrauchten Muster" und ihre "Zwanghaftigkeit" beklagt und zum anderen aus diesem(gestellten) Dilemma auszuweichen versucht,indem er diesen "abgebrauchten Mustern" ein Letztes an Aktualität,Genauigkeit,Realität abzugewinnen vorgibt.

Von allen vier Rezeptionsweisen,die wir hier nur skizzieren konnten und die sich stellenweise überschneiden,ist in Thomas Manns Werk etwas nachzuweisen. Keine der Möglichkeiten verkörpert seine Dichtung "rein",auf keine ist sie zu fixieren. Gibt es durchaus Passagen reiner Banalisierung im "Erwählten", so stehen ihnen doch zugleich andere im "hohen Stil" gegenüber; wird der Wahrheitsgehalt verändert,so bleibt doch durch die Veränderung hindurch ein unveränderlicher Kern(von dem es in Mannscher Terminologie heißen würde,daß er "emporgeläutert" ist innerhalb der neuen Kunstform); ist intentional eine positive Erinnerung,ein Aufgreifen des Alten im bewahrenden Sinne nachweisbar,so geht doch diese Intention zugleich Hand in Hand mit einer Reihe ihr konträr entgegengesetzter Verwirklichungen dieses "Heraufbeschwörens"; bietet sich die Form des Kommentars,der wissenschaftlichen Analyse,der Kritik,der intellektuellen Durchleuchtung als eigentlicher Schlüssel dieser Romanform an,so verbirgt sich dahinter aber auch zugleich eine Romantisierung,eine Poetisierung,eine Steigerung ins Phantastische,die das Kommentatorische nur vorschiebt,vorgibt,in seinem Vorwandcharakter selbst wieder entmächtigt zu einem bloßen Stilmittel,einer dichtungstechnischen Maskerade,zur vielzitierten "pseudo-szientifischen Attitüde".

> "Weil aber nicht die illusionär-pittoreske Verwirklichung entlegener Zeitepochen das Anliegen war,sondern ihre bewußte Analyse und aktualisierende Ausdeutung, so mußte sich von selbst eine alle herkömmliche Romanästhetik überholende Formungsmethode des Stoffes ausbilden,um die fabulierende Wirklichkeit der Geschichte und ihre kritische Überprüfung und Auslegung in ein ironisches Gleichgewicht einzuspielen." 1)

Thomas Mann verzichtet bewußt auf eine "illusionäre Verwirklichung";das unterscheidet letztlich die Rezeption überhaupt vom Epigonesken; er bezieht die Brechung mit ein,es kann auf diese

1) Baumgart,a.a.O. 93

Weise zu einer negativen Totalität kommen,die Baumgart mit dem "ironischen Gleichgewicht" zwischen der "fabulierenden Wirklichkeit der Geschichte und ihrer kritischen Überprüfung" meint. Diese Balance ist schließlich die neue Kunstform,sie ist ein Akt des Intellekts,wird unter großen geistigen Anstrengungen vollzogen,mit welcher Leichtigkeit sie sich auch resultativ geben möge,sie kann nicht "verfügen" und suggeriert gerade deshalb die totale "Verfügbarkeit". Daß diese Balance über das Medium des Ironischen nur möglich werden kann,ergibt sich aus dem Wesen der Ironie,die im "Konfinium zwischen dem Ethischen und dem Aesthetischen" beheimatet ist,wie wir seit Kierkegaard wissen, die zwischen den Gegensätzen schwebt,keine eigentliche Totalität vollzieht,da sie ihrem Wesen nach nicht auf "Versöhnung,auf Synthese" angelegt ist,sondern - soweit sie betroffen ist und nicht der Humor - es bei der Balance läßt,fluktuiert. Daß sich aus dieser Balance dennoch eine neue Romanform konstituiert, zeigt,daß mehr als das Medium der Ironie daran beteiligt sein muß,daß auch die versöhnende Funktion des Humors das Ihre tut (der Humor als "im Konfinium zwischen dem Religiösen und dem Ethischen" angesiedelt); denn anders könnte es nicht zu der romanhaften Vereinigung des Phantastischen("fabulierende Wirklichkeit") mit dem Wissenschaftlichen("kritische Überprüfung") kommen. Der "Erwählte" hat immer als geschlossene Kunstform gewirkt, er hat immer als Roman gegolten,man hatte keine Schwierigkeiten, ihn poetologisch einzuordnen,wie man sie mit dem "Ulysses" durchaus hatte. Das zeigt,daß seine Kunstform noch sehr viel mehr Bewahrendes,Konstitutives hat als der "Ulysses". In einer etwa gleichzeitigen Entstehung der beiden Romane ist Joyce doch sehr viel avantgardistischer als Mann,der das auch selbst sieht und gelegentlich geäußert hat(in der "Entstehung des Doktor Faustus"). Die Form des "Erwählten" zeigt überdies,daß Mann in seinen Romantheorien weit "moderner" ist als in seinem praktischen Schaffen.

EXKURS: DAS REZEPTIONSPROBLEM BEI THOMAS MANN

> "Schließlich,ob nun die Geschichte,die Sage,die alte Novellistik,ob die lebende Wirklichkeit selbst das "Gegebene" ist,worauf ein Dichter sich stützt,gilt das nicht,im Wesen,gleichviel? Was hat also Schiller, was Wagner in diesem Sinne erfunden? Kaum je eine Ge-

> stalt,kaum einen Vorgang...Shakespeare...Hat er je eine Fabel erfunden?" 1)
>
> "Er fand lieber,als er erfand. Er trieb irgendeine naive Geschichte auf,die tauglich schien,ihm als Gleichnis und buntes Kleid,als sinnliches Mittel zur Darstellung eines Erlebnisses,einer Idee zu dienen... Die Beseelung ...das ist es,das schöne Wort. Es ist nicht die „Gabe der Erfindung,die der Beseelung ist es,welche den Dichter macht. Um aber auf die 'Beseelung' zurückzukommen,so ist sie zuletzt nichts anderes,als jener dichterische Vorgang,den man die subjektive Vertiefung des Abbildes einer Wirklichkeit nennen kann." 2)

In dieser theoretischen(sehr frühen) Äußerung ist bereits fast die ganze Romantheorie Manns enthalten. Zunächst identifiziert er Geschichte,Sage,Novellistik(denen das Epitheton "alt" beigegeben ist) mit der "lebenden Wirklichkeit",indem er zugleich unter Hinweis auf Wagner,Schiller,Shakespeare(welch verschiedene Haltungen zur Rezeptivität werden hier in einem Atemzug genannt!)die Bedeutung des "Materials" für die Dichtung relativiert und sekundär werden läßt. Gerade Wagner und Schiller aber sind keine geschickt gewählten Kronzeugen für eine solche Theorie,weil sie dem Gegenargument den Beweis liefern,daß Rezeption der zwangsläufige Ausweg ist,nicht das in freier Entscheidung Gewählte. Die Verteidigung des Romans als positive und nicht als "Verfallsform" des Epos legitimiert sich aus dem Attribut "naiv" (wie oben in den "Betrachtungen eines Unpolitischen"),mit dem Mann Sage oder Novellistik oder Geschichte bezeichnet. Gegenüber solcher "naiven" Form wird die "Beseelung" als das Neue angeführt,als Fortschritt,"Verinnerlichung","Vertiefung". Dieser Begriff der "Beseelung" ist jedoch ambiguos,denn er steht in enger Nachbarschaft zu dem der "Genauigkeit","Realisierung" und "Psychologisierung",es ist das altmodischere,gefühlsbeladenere Wort("sentimentalisch") für eine (pseudo-)wissenschaftliche Technik der Psychologisierung und Aktualisierung des Mythos. Indem aber "Abbild der Wirklichkeit" identisch mit "naiver Geschichte" gesetzt wird,zeigt sich die Aufsplitterung der neuen Form,die nicht etwa auf eine "subjektive Vertiefung des Abbildes" abzielt,sondern vielmehr ein Abbild des Abbildes gibt, in neuem Kleide die alte Aussage,die sich immer mehr von der ursprünglichen Seinstotalität entfernt zugunsten einer Formperfektionierung,zugunsten der Erzählmöglichkeiten selbst. "Ver-

1)Bilse und ich,1906,in:Altes und Neues,a.a.O.S.21
2)l.c.S.23

tiefung" im eigentlichen Sprachgebrauch hieße Annäherung an dies Ursprüngliche,Abbild des Abbildes(in dem das Bild an unmittelbarer Ausstrahlung verliert,gleichsam nur noch vage erinnert wird,um die abstrakte Idee des Erzählens auf einen Punkt hin zu fixieren) aber Th. Mann meint prismische Brechung,die eine neue Form(und nicht Vertiefung der alten)postuliert.
Die Priorität des Findens gegenüber dem Erfinden erhebt in ihrer Verteidigung das Originalitätsproblem zu einem Rang,der ihm eigentlich gar nicht zukommt(wie wir im Vergleich mit mittelalterlicher Rezeptivität gezeigt haben) und der in dieser Apologie gerade geleugnet werden soll. Der Stoff nämlich sei nur noch "Gleichnis,buntes Kleid,sinnliches Mittel zur Darstellung einer Idee",der Dichter distanziert sich bewußt von ihm,weil ihm der Stoff in seiner ursprünglichen unmittelbaren Manifestation gar nicht mehr verfügbar ist. In einer geradezu sophistischen Denkweise werden mögliche Vorwürfe der Unproduktivität des Nicht-Schöpferischen,der Sterilität der décadence abgewiesen,indem der Vorlage in der Wertung als "naiv","unzulänglich","erneuerungsbedürftig"("Der Erwählte",S.14) ihr Absolutheisanspruch genommen wird,andererseits aber die Vorlage als Basis wieder verfestigt werden muß,damit nun auf diesem Fundament das Erzählen selbst sich entfalten kann. Und dieses Gebäude des Erzählens absorbiert seine Vorlage derart in sich,daß "Gefundenes" zum "Erfundenen" wird.

> "Aber sind sie nicht ganz hübsch und überraschend in den so anderen Zusammenhang eingepaßt? Das Gefundene wird so doch gewissermaßen zum Erfundenen. Ich bin froh,daß Sie in diesem Punkt denken wie ich." 1)

> "Oft will mir unsere Gegenwartsliteratur,das Höchste und Feinste davon,als ein Abschiednehmen,ein rasches Erinnern,Noch einmal-Heraufrufen und Rekapitulieren des abendländischen Mythos erscheinen." 2)

Thomas Mann bezieht also seine Dichtung auf das schon erwähnte Moment der Erinnerung. Diese Erinnerung ergibt sich nicht organisch innerhalb einer geschlossenen Dichtung,sondern sie wird einmontiert,zur Synthese geführt,sie wird innerhalb der Montage als Erinnerung nur noch mittelbar kenntlich wie verputzter Naturstein,sie verändert ihren Charakter,so daß sie als "Gefundenes" innerhalb des neuen Zusammenhangs wirken kann,da sie

1)Thomas Mann an Auerbach,12.Okt.1951,zitiert bei Weigand,a.a.O.
2)Thomas Mann,Bemerkungen zum Erwählten,a.a.O.

durch das Erzählen selbst eigentlich "wegerzählt" und eingeebnet wird. Es darf auch in der Montage keine herausragenden Elemente geben,die Einzelmomente müssen verfugt und ineinander eingepaßt sein,so entsteht Einheit,über den Intellekt vermitteltes Ganzes. Dieses Ganze ist konstituiert aus den widersprüchlichsten Bestandteilen,es umfaßt Kunst,Kritik;Leyer,Bogen; Phantastisches,Wissenschaftliches. Jeweils der eine Pol der Begriffspaare wäre das,was man als "Vorlage" bezeichnen könnte, der andere das,was den Charakter der neuen Dichtung ausmachte, gemeinsam aber erst ergeben sie die Einheit der Rezeption,da in dieser dualistischen Analyse der Ingredienzien das Bild nur verschoben zum Ausdruck kommt; denn in Wirklichkeit verlaufen die Grenzen hier nicht im Sinne einer echten Bipolarität,sondern eine Koexistenz der (auch widersprüchlichsten) Einzelglieder ist das Konstituens der Rezeption.

> "Es geschah in seiner(Nietzsches,Angem.v.Verf.d.Arb., S.E.) Schule,daß man sich gewöhnte,den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen, so daß die Grenzen von Kunst und Kritik sich vermischten. Er brachte den Bogen neben der Leyer als apollinisches Werkzeug in Erinnerung..." 1)

Das Problem der Stoffwahl und Stoffindung ist ihm auf andere Weise so nebensächlich,wie es das dem Mittelalter war. Galt es jedoch im Mittelalter "eine Wahrheit" am Stoff zu gestalten,darzulegen,so daß der Stoff darüber sekundäre Bedeutung annahm,so wird nun bei Thomas Mann der Stoff zum Vorwand für die Gestaltung selbst. Wir dürfen die Selbstaussage vom Stoff als "Gleichnis",das der "Darstellung einer Idee" zu dienen habe, nicht im traditionellen Sinne verstehen und etwa mit der mittelalterlichen Haltung dem Stoff gegenüber identifizieren. Bei Thomas Mann wird der Stoff zwar "Gleichnis"; aber nicht mehr in dem Sinne,daß er für eine Totalität steht,daß er symbolische Wertigkeit hat,sondern die Idee,die an ihm gestaltet wird,ist die Idee der Gestaltung selbst,die der Darstellungsproblematik als solcher. Verzichtet Thomas Mann zwar nie auf die "Fabel"(die eine weit größere Bedeutung hat,als er ihr in seiner Theorie zumißt), so möchte er diese "Fabel" doch darauf einschränken,"buntes Kleid","sinnliches Mittel" zu sein. Er ist in dieser Theorie viel avantgardistischer als in seinem praktischen Kunstschaffen; denn hier gelangt er bis zu einem Punkt,an den die Theorie des

1)Thomas Mann,Betrachtungen eines Unpolitischen,a.a.O.S.79

modernen Romans anknüpft,wenn sie vom "Roman ohne Helden,Roman ohne Fabel" spricht(der allerdings ohnehin eine utopische Konstruktion darstellt,wenn man ihn in aller Konsequenz durchdenkt, tatsächlich aber nur eine Antiform gegen den festgefahreren traditionellen Roman sucht,dessen fixierte und erstarrte Elemente er in ihrer Fixiertheit nicht mehr übernehmen kann). Im praktischen Kunstschaffen verbirgt sich hinter der Akzentverlagerung auf die reine Darstellungsfrage bei Thomas Mann die Rückwendung auf den Stoff,der immer erneute Versuch verborgenen Heraufbeschwörens mythischer Erzählweise. Das zeigt sich mit großer Deutlichkeit im Bußkapitel,in dem nach anfänglichen Widerständen im Erzählen,nach einer ausgesprochenen Gegen-den-Strich-Bewegung der Darstellung zum Dargestellten das Erzählen zu einer vergleichsweise einfachen Form zurückfindet,sich mit dem Einschwingen in seinen Gegenstand(der Rückkehr des menschlichen Rhythmus in den der Natur) an eine Seinsharmonie assimiliert. In diesem Kapitel(und es lassen sich andere Beispiele finden) weiß sich die Erzählhaltung durchaus abhängig von ihrem Stoff, der sie prägt,konstituiert,ja,das Gefälle,das sie sich hier zu schaffen vorgibt,ist letztlich durch ihn bestimmt und kommt erst in diesem Stoff selbst zur Ruhe in einem gleichmäßig atmenden Fluß,dessen geglättete Oberfläche seine Tiefe nicht verleugnet. Auch hier waltet freilich das Gesetz der Balance vor, das verhindern soll,daß hier die Romanform nach der einen oder anderen Seite hin gesprengt würde. Erstreckte sich diese Balance im früher Gesagten auf das Auswägen "fabulierender" und "wissenschaftlicher" Elemente,so muß es nun ausgeweitet werden auf das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem selbst in ihrer wechselseitigen Einwirkung,Einflußnahme und Priorität. Diese Balance hat freilich keinerlei Identität mit dem klassischen Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt,das man für Hartmann ansetzen kann und das man in der Literaturgeschichte im engen Sinne des Wortes "klassisch" immer wieder für die Klassik selbst in Anspruch genommen hat. Vielmehr zeichnet sich in dieser Balance (die ein ursprüngliches,sich von Natur aus ergebendes und verlorengegangenes Gleichgewicht auf artifizielle Weise ersetzt) und der hinter ihr stehenden Einstellung zur Kunst eine Entwicklung vor,die bis zu Alain Robbe-Grillet[1] führt,wenn unprogramma-

1)Alain Robbe-Grillet,Der"Held des Romans"und die Erzählform,Akzente I,58,S.25

tisch,unformuliert sich ein solcher schon erwähnter "Roman ohne Held,ohne Fabel" andeutet,ohne jedoch bereits in dichterisches Werk umgesetzt zu werden. Die Unmöglichkeit,die es für die Moderne darstellt,einen solchen "Helden" alten Stils zu schaffen, einen Helden mit einem fixierten "Charakter",einem "Gesicht", einem Namen und bestimmten Erbanlagen,die ihn in eine lange Tradition stellen,bewältigt Thomas Mann für sich,indem er sowohl der Fixierung durch die Tradition als auch der Entscheidung für die Antiform ausweicht. Mit dem Schritt in das Gebiet der Rezep_ tion hat Thomas Mann den "Helden" und hat ihn doch auch wieder nicht,ist frei von Postulaten und Belastungen,von Hypotheken, die er nicht ablösen könnte. Im Rezipieren wird Thomas Mann frei für Erzählproblematiken und Erzählmöglichkeiten heute,da er den Stoff gleichsam schon voraussetzen kann,obgleich er andererseits auch wieder durch ihn eingeschränkt und festgelegt wird. Die Spannung zwischen Eingeschränktsein und Selbstbefreiung aber gehört bereits selbst in das Fiktionsspiel hinein,sie verläuft unter dem Modus der Ironie.

> " 'Das Menschenleben verläuft nach abgebrauchten Mustern', das ist die große Voraussetzung der Ironie Thomas Manns,durch die ihre Welt allererst konstituiert wird. Die hermetische Verschlossenheit des ironischen Spielraums zeigt sich hier in ihrem temporal-geschichtlichen Sinn." 1)

> "Das eigentlich Hermetische der ironischen Welt ergibt sich denn auch aus ihrer wesentlichen Zugeschlossenheit; hermetisch ist das wie mit Spiegeln Umstellte des ironischen Spielraums,mit Spiegeln,die jede Bewegung sogleich vervielfacht reflektieren und ein System rasch laufender Bezüge schaffen...erste Bedingung.. daß alle Dinge des Spielraums auf die leiseste Anspielung antworten...Die hermetisch-ironische Welt ist zwar durchspiegelt und durchlichtet,aber dennoch auch die Gefangene ihrer selbst." 2)

Das Hermetische des ironischen Spielraums ist zunächst Fiktion, Setzung,die "abgebrauchten Muster" sind rein ironisches Programm, da Mann mit diesem Begriff ins Leere trifft,wenn er ihn gerade an einer Stelle einsetzt,an der er gar nicht auf die Vorlage oder ein anderes "Muster" zurückgreift(wenn nicht vielleicht auf ein allgemeines Märchenschema,eine märchenhafte Grundsituation), sondern mit seiner Klage durch ihren Gegenstand hindurchstößt, sie so ad absurdum führt. Diese Fiktion des engen Spielraums

1)Alemann,a.a.O.,S.167
2) Alemann,a.a.O.,S.160-1

schlägt in der Potenzierung jedoch auf sich selbst zurück,indem sie zur Selbstreflexion wird. Antworteten bislang innerhalb der allseitigen Spiegelung eines "verfügbaren" Raumes,der doch nur verfügbar gemacht wurde,alle Bezüge aufeinander,so kommt es in der Selbstreflexion nur noch zu einem monologischen Sprechen,das die Bezüge zum Gegenstand eigentlich aufhebt,dann wird die ironische Welt "Gefangene ihrer selbst",so weit sie auch den Kreis dessen zieht,über das sie "verfügen" kann(nämlich u.U. ist der ganze Kulturraum einbezogen).

> "Es stimmte auf eine gewisse Art mit meiner eigenen und,wie ich herausbekommen hatte,gar nicht nur individuellen,wachsenden Neigung überein,alles Leben als Kulturprodukt und in Gestalt mythischer Klischees zu sehen und das Zitat der selbständigen Erfindung vorzuziehen." 1)

Von dieser Sicht des "mythischen Klischees" und "Kulturprodukts" her entsteht eine neue Balancebewegung; der "Held" wird über den Umweg mythischer Vorgeprägtheit und geringer individueller Freiheit wieder aus der Rezeption herausmanövriert und auf verborgene Weise ersetzt durch den nicht auf die mythisch-mechanische Weise funktionierenden "Menschen". Die Durchmechanisierung führt sich selbst ad absurdum. In jedem Falle aber handelt es sich um ein "Umfunktionieren" des Mythos,der weder die eine noch die andere Möglichkeit latent in sich beherbergt(beide werden vielmehr in ihn hereingetragen). In der bewußten Inkongruenz von Perspektive und Gegenstand manifestiert sich aufs Neue die Unfähigkeit, noch Mythen zu schaffen,dem Mythos nachschaffend gerecht zu werden,die zugleich eine intendierte Unfähigkeit zu sein vorgibt, sich Absage aus freier Wahl und Überlegung nennt. Die Veränderung,die sich in der Rezeption vollzieht,wird von Thomas Mann selbst so definiert,daß er psychologisch eingestellt sei "bis zu dem Grade,daß der Begriff der Wahrheit fast in dem der psychologischen Wahrnehmung und Erkenntnis aufgeht"(Adel des Geistes,577). Von dieser Definition aus kommen wir auf das Problem von Text und Kommentar,das sich sozusagen als eine Unterkategorie des Rezeptionsproblems ergibt.

TEXT UND KOMMENTAR

> "Und es begab sich nach dieser Geschichte,daß seines Herrn Weib ihre Augen auf Joseph warf und sprach - Die ganze Welt weiß,was Mut-em-enet,Potiphars Titel-

1)Die Entstehung des DF,a.a.O.,S.110

gemahlin,gesprochen haben soll,da sie ihre Augen auf Joseph,ihres Gatten jungen Hausvorsteher,'geworfen',und wir wollen und dürfen nicht in Abrede stellen,daß sie eines Tages,schließlich,in äußerster Verwirrung,im höchsten Fieber der Verzweiflung,tatsächlich so sprach,ja, daß sie sich wirklich dabei genau der furchtbar geraden und unumwundenen Formel bediente, welche die Überlieferung ihr in den Mund legt,und zwar so unvermittelt,als ob es sich dabei um einen der Frau sehr naheliegenden und sie gar nichts kostenden Antrag von liederlicher Direktheit gehandelt hätte und nicht vielmehr um einen späten Schrei aus letzter Seelen-und Fleischesnot. Offen gestanden,erschrecken wir vor der abkürzenden Kargheit einer Berichterstattung,welche der bitteren Minuziosität des Lebens so wenig gerecht wird wie die unserer Unterlage,und haben selten lebhafter das Unrecht empfunden,welches Abstutzung und Lakonismus der Wahrheit zufügen,als an dieser Stelle. Man meine doch nicht, daß wir stumpf seien gegen den schwebenden Tadel, der, ausgesprochen oder nicht,nur etwa aus Höflichkeit verschwiegen,sich gegen diesen unseren ganzen Vortrag,unsere Auseinandersetzung mit der Geschichte richtet,dahingehend,in der Bündigkeit,worin sie an ihrem Ur-Orte erscheine,sei sie gar nicht zu übertreffen und unser ganzes, nun schon so lang hinlaufendes Unternehmen verlorene Müh. Seit wann aber, darf man fragen, nimmt ein Kommentar den Wettstreit mit seinem Texte auf? Und dann: Kommt nicht der Erörterung des 'Wie' soviel Lebenswürde und -wichtigkeit zu wie der Überlieferung des 'Daß'? Ja, erfüllt sich das Leben nicht erst recht im 'Wie'? Es ist daran zu erinnern,was schon früher bedacht wurde, daß,bevor die Geschichte erstmals erzählt wurde,sie sich selber erzählt hat und zwar mit einer Genauigkeit, deren allein das Leben Meister ist und die zu erreichen für den Erzähler gar keine Hoffnung und Aussicht besteht. Nur ihr sich anzunähern vermag er,indem er dem Wie des Lebens treulicher dient,als der Lapidargeist des Daß zu tun sich herbeiließ. Wenn aber je die kommentatorische Treulichkeit sich rechtfertigte,so hier in Sachen von Potiphars Weib und dessen, was sie der Überlieferung nach geradhin gesagt haben soll." 1)

Wir haben schon früher die Frage aufgeworfen,wie weit die Bibel "wahrer" durch ein solches Unterfangen werde. Denn auf den ersten Blick scheint diese Aussage des Josephsromans einer Tendenz anzugehören,wie sie sich etwa in den Bibelmodernisierungen(in Italien hauptsächlich) manifestiert,in denen man den Weltzeitbegriff und die Psychologie als das ursprünglich nicht in die Bibel Gehörende aufzuarbeiten sucht(ein Problem,das sich durchaus mit dem der Gregoriusrezeption berührt,denn auch dort, wie in allen Romanen Manns,ist der Begriff der Zeit von entscheidender Bedeutung: im Bußkapitel wird allerdings gerade umgekehrt "re-

1) Joseph II, 1004

ale" Zeit zu mythischer Zeit,während bei Hartmann von Aue die "symbolische" Zeitauffassung herrscht wie in der Bibel). Die Zeitströmung,die den Wahrheitsbegriff der Bibel erweitern will, ihn auf den "Stand des Aktuellen" zu bringen versucht,bedient sich des gleichen Verwandlungsprozesses wie er hier vorzuliegen scheint: die biblische Geschichte wird für die psychologische Deutung des Menschen in der Welt und durch sie fruchtbar gemacht. Diese Tendenz zur "Bibelmodernisierung" stellt nur ein einzelnes epochales Einzelphänomen; wie die Dichtung philosophischer, wissenschaftlicher wird,so nähert sich andererseits die Philosophie,Wissenschaft und Theologie der Kunst mehr an.
Im Grunde handelt es sich bei Mann jedoch um etwas völlig anderes. Die Psychologisierung ist - in diesem Zusammenhang zumindest – ein Scheinprogramm. Es geht nicht mehr um Dichtung als "verhüllte Theologie". Manns Anliegen ist es so wenig,die biblische Wahrheit psychologisch zu erhellen wie es umgekehrt seine Absicht ist,die psychologisch erhellten Erkenntnisse der Bibel für das Leben "nutzbar" zu machen. Er versucht vielmehr,das Erzählen selbst noch einmal möglich zu machen,es über den Umweg einer gehaltlichen Rechtfertigung(eine Sprachanalyse müßte erweisen,wie Thomas Mann,indem er sein Programm entwirft,kritisiert,bereits verändert,das neue Erzählen,das er erst anstrebt, bereits verwirklicht,wir denken beispielsweise an die Appositionen,Einschübe,Erweiterungen des "Lapidargeistes") zu legitimieren. Die Beweisführung dieser Rechtfertigung ist uns bereits bekannt. Das Zitat klammert die "Geschichte" zunächst aus,identifiziert sie mit dem Leben,der lebendigen Wirklichkeit selbst. Die "Fülle des Lebens" aber in ihrem "Meer der Genauigkeit"(wie der Text fortfährt) muß sich aber unweigerlich der literarischen Wiedergabe versagen. Mit diesem erzähltechnischen Trick versucht die Rezeption über die Vorlage hinwegzukommen,indem sie den Scheindualismus Kunst-Leben in den Vordergrund schiebt,um den Blick von der Verschiedenartigkeit der Kunstformen des "Wie" und des "Daß" noch auf eine dritte Richtung zu lenken,die die Bipolarität relativiert,wo nicht aufhebt.
In einem Bezug auf Nietzsche (Zar.VI,47) sagt Böckmann zu der Polarität von Kunst und Leben:

> "Die Worte meinen nicht,daß das einzelne Subjekt seinen Geist benutzen sollte,um irgendwelche ihm nütz-

> liche Ziele zu erreichen,sondern sie sprechen von der Mächtigkeit des Lebens,die allem bewußten Planen als ein Unbekanntes voranliegt und den Geist als 'Hand seines Willens',als 'Werkzeug des Leibes' braucht. Es erfolgt eine Rückbeziehung des Geistes auf den Willen des Willens,der im Selbst wirksam ist. Damit kann auch die Kunst befragt werden,was sie im Hinblick auf den Willen des Lebens leistet. Sie erscheint einerseits als Lüge,sofern sie die Macht des Willens,des Lebens verdeckt,Traum-und Hinterwelten ausbaut,das eigene Selbst verleugnet,andererseits aber bleibt sie ein Mittel,durch das der Wille erst Gestalt gewinnt und sein Ziel zu erreichen weiß." 1)

> "Die Einheit von Geist und Leben,des Individuellen und Allgemeinen,die die klassische Symbolform ermöglichte,scheint in Frage gestellt; nur noch die ins Unbewußte hinabreichende Teilhabe an der Mächtigkeit des Lebens vermag die Sageweise der Dichtung zu rechtfertigen. So wird Spiel,Tanz,Ironie und Parodie zum Zeichen einer Kunst im Dienste des Lebens." 2)

> "Entscheidend ist vielmehr,daß auch Thomas Mann sich auf Nietzsches Lehre vom Primat des Lebens berufen muß,um dessen Wirkung verständlich zu machen,daß er freilich zugleich bemüht ist,diesen Lebensbegriff demjenigen Goethes anzunähern...Thomas Mann bleibt sich dessen bewußt,daß die 'Selbstverneinung des Geistes niemals ganz ernst,ganz vollkommen sein'(Betr.XXVIII) kann,da dieses Leben den Geist braucht und ihn also wieder herstellen muß..." 3)

Aber in Wirklichkeit dient dieser Antagonismus,den man in der Sekundärliteratur so leichtshin als eigentliches Charakteristikum Mannscher Kunst angesehen hat(indem man sich an seine Selbstaussagen und vor allen Dingen an ein Werk wie den "Tonio Kröger" anlehnte),hier nur der Einführung des Genauigkeitsbegriffs,wiewohl er die Kunstform auch an einer solchen Stelle bestimmt.Der Dichter kann im Grunde weder das eine noch das andere ausklammern,weder das Leben noch den Geist,da ja eines auf das andere angewiesen ist. Verneint er das Leben,so ist auch dem Geist die Basis genommen,bejaht er es,so profitieren beide.

> "Denn wenn'das Leben' gut dabei wegkam,'der Geist' kam noch besser weg,denn er war der Liebende,und 'der Gott' ist im Liebenden,nicht im Geliebten,was auch 'der Geist' hier ganz genau wußte." 4)

Ähnlich ist es mit dem Verhältnis zwischen Text und Kommentar: den Mythos negieren,zerstören,hieße den Kommentar ad absurdum

1)Paul Böckmann,a.a.O.,S.77 ff
2)l.c.86
3)l.c.95
4)T.M.,Betrachtungen eines Unpolit.,a.a.O.,S.83

führen,überflüssig machen. Es besteht nämlich eine unmittelbare Abhängigkeit innerhalb des Antagonismus,der Dualismus ist nur gesetzt,er läßt sich nicht wirklich durchführen.
In dieser Setzung stehen Text und Kommentar für Thomas Mann auf zwei Ebenen,ohne Wertung nebeneinander. Der Randkommentar ironisiert - ohne Wertung - bereits seinen Text allein durch das Moment des Kommentierens,er läßt den Text aber zugleich stehen in diesem Nebeneinander(vielleicht verdeutlicht dies Beispiel des "Randkommentars" zugleich die Funktion der Ironie und Parodie in ihrem Verhältnis zum "invariablen Kern" einer Dichtung). Der Kommentar spielt also optisch in einer eigenen Spalte,hat eigene Gesetze,recurriert aber doch immer wieder auf den Text("wir dürfen nicht in Abrede stellen...daß sie...tatsächlich so sprach.."), kann nur auf der Basis des Textes erwachsen,auch wenn er ihn in den verschiedensten Weisen zu überwuchern und schließlich zu überspielen sucht. Der Text ist schließlich das "Gewußte",ins Historische Verwiesene,Unwiderlegbare ("tatsächlich","wirklich") - wohl aber Veränderliche, Ausbaufähige. Bis zur "bitteren Minuziosität" des Lebens selbst kann allerdings auch der Kommentar nicht vordringen,wenngleich seine Hauptkritik eben dem "Lapidargeist" des Textes,der "Abstutzung",dem "Lakonismus" gilt,die bis zu "ehrwürdiger Unwahrscheinlichkeit" führen. Die "Aussparung" wird auch für die Rezeption(den Kommentar) nötig,da es unmöglich ist,"wirklich und buchstäblich das Meer der Genauigkeit auszutrinken"[1]. Die Forderung der Lebensgenauigkeit für den Kommentar weiß also um ihr utopisches Wollen und besteht insofern nur noch als Suggestion,als fiktives Programm,in "ironischer Verkürzung" wie wir gesagt haben; denn "Leben und Wirklichkeit behaupten stets eine gewisse Selbständigkeit"(II,1482). Da das "Genaumachen" also nicht realisierbar ist,beschränkt es sich auf einzelne Stufen der Annäherung ("nur sich ihr anzunähern vermag er,indem er dem 'Wie' des Lebens treulicher dient als der Lapidargeist des 'Daß'..."). Der Genauigkeitsbegriff,der in seinem Rückzug aufs Utopische jedoch schon wieder ganz zu entgleiten scheint,hat im modernen Roman die Funktion,den Wahrheitsbegriff zu ersetzen("ehrwürdige Unwahrscheinlichkeit", "Überrest der Wahrheit") und abzulösen. Der alte Wahrheitsbegriff(beispielsweise der Hartmanns) wird durch den der Wahr-

1)Joseph II,1004/1482

nehmung(detaillierten Wahrnehmung) und der darauf gegründeten Wahrscheinlichkeit substituiert(Wahrscheinlichkeit aber wird durch Wissenschaftlichkeit und Lexikalisches abgestützt).

> "Die Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens hat auch ein neues Lesepublikum geschaffen...Und der experimentelle Romandichter schreibt vor allem für ein gebildetes Lesepublikum. Ein solches Publikum ist sehr wählerisch und äußerst kritisch. High-brow Leser sind nicht unbedingt wahrhaft gebildet oder gar weise,aber sie sind mit den Popularideen des Tages vertraut.Für derartige Leser zu schreiben ist nicht leicht. Eine Dichtung wird deshalb notwendig,welche der Wissenschaft ihren Tribut zollt. Der moderne experimentelle Erzähler muß sich mit diesem differenzierten Publikum auseinandersetzen,und seine Experimente sind das Ergebnis einer doppelten Anstrengung: eine Geschichte zu erzählen und den kritischen Geist des modernen Lesers zufriedenzustellen. Er muß also ein Niveau erreichen,das von dem faktischen Wissen seines Lesers oder mindestens durch das ihm zur Verfügung stehende Konversationslexikon bestimmt ist. Diese Erkenntnis der Differenziertheit seiner Leser zwingt die modernen Romandichter,ihr Werk durch Ironie und andere Vorbehalte zu schützen." 1)

Das Genauigkeitsprogramm stellt sich in einer Art von Realismus dar,zeigt aber auch Elemente des Naturalismus:

> "Das Experiment wurde den modernen Dichtern auf zweifache Weise aufgezwungen. Sie wollten den Zug zum Realismus und Naturalismus weiterverfolgen und die früheren Realisten und Naturalisten in der mikroskopisch genauen Beschreibung der Außenwelt noch weit übertreffen. Um dies zu erreichen wandten sie den Blick nach innen und wollten ein Bild des inneren Lebens der Charaktere darstellen,wodurch man allein die äußere Welt erblicken sollte. Auf diese Weise wichen sie immer mehr von ihrer ursprünglichen realistischen oder naturalistischen Intention ab,und es entstand eine symbolische Darstellungsart." 2)

Das Genauigkeitsprogramm verwirklicht sich in einer Tendenz des Romans zum Essayismus,zum Kommentar[3],manifestiert sich wohl am deutlichsten in zwei so verschiedenen Dichtungen wie in Musils "Mann ohne Eigenschaften"(1930-43) und den gleichzeitig bearbeiteten und erscheinenden Josephsromanen. Musil gibt in seinem Anhang zum Roman(Hamburg,1952,S.1640) sowohl das Stichwort der Genauigkeit("Dieses Buch hat eine Leidenschaft,die im Gebiet der schönen Literatur heute einigermaßen deplaziert ist,die nach

1)Hans S.Reiss,Stil und Struktur im modernen europäischen Roman, in:Akzente III,58,S.205
2)H.S.Reiss,a.a.O.S.204
3)W.Jens,a.a.O.S.38(und besonders A 8)

Richtigkeit,Genauigkeit"),als auch mehrfach das der daraus resultierenden Form des Essays(S.1635 und 1639). Wenn er sich damit freilich auch nur parodistisch den überlebten Literaturformen entzieht,die er mit dem Begriff "schöne Literatur" abtut,so führt er diese Form des Essayismus doch in aller Präzision durch, macht sie zu seinem eigentlichen Stil. Bei Thomas Mann geht es jedoch bereits gar nicht mehr um ein "neues Programm",sondern der Essayismus ist Kunstspiel,ist Teil der Fiktion,wie er selbst sagt. Wie der Begriff der Genauigkeit über den Umweg der Utopie eines Lebensabbildes bereits wieder überwunden wird,so stellt auch der Essayismus nur ein Spielen mit Formen und Programmen dar,ist kein eigentlicher Weg für Thomas Mann,dem es gar nicht um Verbesserung der Tradition geht,sondern nur um neuerliches Durchspielen der mythischen Formen:

> "Die Genauigkeit,die Realisation sind Täuschung,ein Spiel,ein Kunstschein,eine mit allen Mitteln der Sprache,der Psychologie,der Darstellung und dazu der kommentierenden Untersuchung erzwungene Verwirklichung und Vergegenwärtigung,deren Seele,bei allem menschlichen Ernst,der Humor ist. Humoristisch im Besonderen ist alles Essayistisch-Erörternde in dem Buch,das Kommentatorische,Kritische,Wissenschaftliche,das so gut wie das Erzählende und szenisch Darstellende ein Mittel zur Erzwingung von Wirklichkeit ist,und für das also das Wort:'Bilde Künstler,rede nicht!' ausnahmsweise einmal nicht gilt. Wir haben da ein aesthetisches Problem,das mich oft beschäftigt hat. Die erörternde Rede,die schriftstellerische Einschaltung braucht nicht aus der Kunst zu fallen, sie kann ein Bestandteil davon,selbst ein Kunstmittel sein...Die Erörterung gehört hier zum Spiel,sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors,sondern die des Werkes selbst,sie ist in seine Sprachsphäre aufgenommen,ist indirekt,eine Stil-und Scherzrede,ein Beitrag zur Schein-Genauigkeit,der Persiflage sehr nahe und jedenfalls der Ironie: denn das Wissenschaftliche,angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte,ist pure Ironie." 1)

In Frage steht bei dieser Selbstaussage allerdings noch das eigentliche Verhältnis des Unwissenschaftlichen und Märchenhaften zum Wissenschaftlichen und Essayistischen. Es gibt durchaus Beispiele in Manns Werk,in denen er gerade umgekehrt das Märchenhafte,Unwissenschaftliche auf das Wissenschaftliche anwendet,etwa die Poetisierung der Wissenschaft im Zauberberg(die Röntgenaufnahme der Madame Chauchat), die Romantisierung.[2] Das

1)Thomas Mann,Neue Studien,Frankfurt/Main,1948,S.167
2)Käte Hamburger,Thomas Mann und die Romantik,in: Neue For-

Wissenschaftliche andererseits,indem es in die Fiktion hineinkomponiert wird,verwandelt sich selbst zur Fiktion. Im "Erwählten" (Bußkapitel) beispielsweise handelt es sich um eine Wissenschaftssprache,die sich selbst als Wissenschaftssprache parodiert und zur Wissenschaftssprache im Märchenton wird. Das Ziel in beiden Fällen ist die Einführung des Phantastischen. Das Wunderbare(etwa aus dem "Text" Hartmanns von Aue) wird im Endeffekt trotz vorgegebener und scheinbarer "Entmythologisierung", Versachlichung,trotz wissenschaftlichen und kommentatorischen Unterbaus noch phantastischer,wunderbarer,märchenhafter,unwissenschaftlicher. So auch ist Thomas Manns Anmerkung zum Quellennachweis der Schönbergschen Musiktheorien zu verstehen: im "Doktor Faustus" sei aus ihnen etwas geworden, was sie als wissenschaftliche Kategorien nicht enthielten.[1] Hier stellt sich die Beziehung zu der Mannschen Rezeptionsidee wieder her,in der es ebenfalls um die Verwandlung des "Gefundenen" geht.
Der eigentliche Unterschied zwischen Musils und Manns Stil des Essayismus ist also der,daß Mann das Kommentatorische in Spannung treten läßt zum "Unwissenschaftlichen,Märchenhaften"seiner Stoffe(was sowohl den Josephsroman als auch den "Erwählten" betrifft). Es hat bei ihm also gar nicht die Zielsetzung einer Annäherung an "Lebensgenauigkeit" und "Richtigkeit" den Ausschlag gegeben wie bei Musil,sondern Mann bringt die Genauigkeit gerade als Widerstand,als "Schein-Genauigkeit" mit ins Spiel,um so zu seiner eigentümlichen Haltung der "Pseudowissenschaftlichkeit" zu kommen,die von der Fiktion assimiliert werden soll und als Endresultat den ironischen Stil ergibt. Wir haben von der doppelseitigen Auswirkung dieser Balance bereits gesprochen,von der Stärkung des Phantastischen am Wissenschaftlichen und des Kommentatorischen am Text. Auch W.Emrich[2] sieht eine "doppelte Funktion" der Mannschen Haltung:

> "Sie verwandelt das ins Werk eingewanderte Wirkliche in Fiktion und bewahrt damit den Kunstcharakter des Romans.Andererseits entlarvt sie aber auch die Fiktion des Wirklichen als Fiktion und hebt sie damit auf."

---

schung,15,Berlin,1932 und Th.Mann,Betrachtungen eines Unpolitischen,XXIII("Mein geistiger Schwerpunkt liegt jenseits der Jahrhundertwende,Romantik,Nationalismus,Bürgerlichkeit,Musik,Pessimismus,Humor...")

1)Vgl.Th.Mann.Die Entstehung des Doktor Faustus,Ffm,1949

2)Die Erzählkunst des 20.Jhs.,in:Dt.Lit.unserer Zeit,Göttingen,1959

In dem Begriff des "Genaumachens" ist also gar nicht die "neue Realität" anvisiert,sondern es kommt von vornherein zu einer gebrochenen Kunstrealität,zum aesthetischen Spiel.

> "Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen,wie es wirklich ist,so muß er auf einen Realismus verzichten,der,indem er Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft." 1)

> "Was aber ist das:Ausführen des Kurzgefaßten ins Einzelne? Es ist Genauigkeit,Realisierung,das Nahe-Herausrücken von etwas sehr Fernem und Vagem,so daß man es mit Augen zu sehen und mit Händen zu greifen glaubt und endlich,nachdem man so lange ungefähre Vorstellungen davon gehegt,das Endgültig-Richtige darüber zu erfahren vermeint." 2)

Die Suggestion,das Programm ist also zugleich als Verzicht,als Absage zu verstehen an einen nur utopischen Realismus("glaubt", "vermeint" und:"bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft"). Im Grunde liegt nur eine Veränderung der Optik vor wie im ironischen Erzählen überhaupt(ironisches Erzählen ist immer die Liebe zum Kleinen,das spielerisch vergrößert wird unter der Lupe des Details),aus der Verschiebung der Optik selbst kann Ironie entstehen.

Sind "Realismus,Aktualisierung" immer die Kennworte einer Spätzeit,der der direkte Bezug verloren gegangen ist und die Realismus und Aktualisierung als intellektuellen Umweg,als dialektisch-ironischen Umweg benutzt,so hat Mann das Spätzeitliche im Bekennen dieses Dilemmas bereits überwunden,indem er sich bewußt ist, daß die Totalität nichts nachträglich Rekonstruierbares ist,daß Realisierung und Aktualisierung also notwendig ins Leere treffen. Von da aus werden alle Programme und Selbstrechtfertigungen bereits ironisch relativiert,tragen die Negation ihrer Teleologie bereits in sich selbst("dialektische Gegenwendung gegen das Erzählte",wie es bei Martini heißt ,im Erzählen selbst damit "paradoxal die Überwindung dessen,was er erzählt").

> "Die Genauigkeit hebt,bis in die letzten Nuancen der Analyse vorwärtsgetrieben,sich selbst auf. Thomas Manns Sprache transzendiert das Stilideal der Präzision gerade in ihrem Bemühen zu präzisieren...Diese subjektivierende Auflösung der kritischen Präzision vollzieht sich nicht nur im Stil beschreibender Wortreihen,sondern auch wenn der Gegenstand aus der Fernsicht einer bewußt perspektivischen Verkürzung angeschaut wird." 3)

1)Th.W.Adorno,Noten zur Literatur I,Ffm,1958,Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman,S.64.
2)Thomas Mann,Neue Studien.S.160 3)Baumgart,a.a.O.,S.4

I. EXKURS: DIE FRAGE NACH DEM PUBLIKUM

> "Daher rührt die für alle moderne Kunst charakteristische Tendenz,sich vom Gegenständlichen,von der gegebenen Sichtbarkeit als von einem fraglich Gewordenen,einem ungewissen 'Was' abzulösen und nur ein 'Wie' noch gelten zu lassen. Die Form hört damit auf,Gestalt zu sein und wird in wachsendem Maße zu einem eigenen Etwas,zu einem 'An-Sich'...Diese Wendung ins eigene Innere ist das,was im Strukturwandel nicht nur der bildenden,sondern aller Künste auf deren jeweils besondere Weise deutlich wird. Fürs Dichterische hat es Gottfried Benn in die kurzen Worte gefaßt: Heute tritt das Ich dem Ich gegenüber,es staunt den Partner an, der es selber ist,schreitet die Räume dieses Ichs ab und macht seine Tiefenfahrten im eigenen Haus. Die Loslösung der Kunst von einem Gegenüber,das einmal als ein eigenständig anderes jenen fruchtbaren Gegendruck zu üben vermochte,der alles bildnerische Gestalten wachgerufen,versammelt,gebunden,sozusagen auf einen Nenner gebracht und zur allverbindlichen,allverständlichen Sprache erhoben hat, - diese Loslösung nimmt der Kunst ihr homogenes Gepräge,macht sie in sich widerspruchsvoll,zerfallen ins Gegeneinander heterogener Herkünfte,Zielsetzungen und Sinngehalte." 1)

> "Die Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens hat auch ein neues Lesepublikum geschaffen...und der experimentelle Romandichter schreibt vor allem für ein gebildetes Lesepublikum..." 2)

In einer Zeit,in der das Kunstwerk eine Totalität darstellt,eine Totalität auffängt und in sich birgt,wird die Aussage Mitgift für den Leser. Hartmann ist in dieser Beziehung autoritativ,erhebt ein Glaubenspostulat,da er dieses Postulat durch eine Wahrheitsverbürgung von seiner Seite aus rechtfertigen kann. Dem Leser wird zwar etwas zugemutet("starc ze hoerenne"),der Dichter bietet ihm nicht Unterhaltung,Gefälliges,sondern läßt ihn beim Lesen eine Aufgabe bewältigen,die der Text ihm stellt. Mit diesem Anspruch wendet Hartmann sich nicht nur an das ganze Lesepublikum seiner Zeit,sondern unter einem speziellen Aspekt an den innerhalb des christlichen Bereichs gefährdeten Leser. Dieser Leser soll durch die Dichtung Stärkung und Trost erfahren,er soll gefestigt werden in seinem Glauben und Vertrauen auf die Gnade Gottes und dadurch in seiner eigenen Bußbereitschaft-und-ausdauer. Da das Dichtwerk vom Dichter selbst geglaubt wird(da die Kunst nichts Abgesprengtes,kein Begriffspol

1)Emil Preetorius,Die Lage der Kunst und die Wirklichkeit unserer Zeit,in:Wo stehen wir heute?,Gütersloh,1960,S.157 ff
2)H.S.Reiss,l.c.

für Hartmann ist),kann es als Wahrheit vermittelt werden,der Zweifel daran ist unvergebbare Sünde und wird von der Hand gewiesen. Die Totalität des dargestellten religiösen Bereichs ist verankert und gesichert durch ihren lebendigen Bezug zur Wirklichkeit(die nicht im Sinne eines platten Realismus zu verstehen ist,sondern als Wirklichkeit,Wirksamkeit des Gottesgedankens und der christlichen Nachfolge auf der Erde innerhalb einer durchaus nicht asketisch verkapselten,sondern aufgeschlossenen und eigenständigen Ritterwelt). Diesen lebendigen Bezug zur Wirklichkeit und zur sozusagen direkt verfügten einfachen Form haben wir sich durch Momente wie das Bibelzitat,das Gebet und die autobiographischen Einschübe(als vergleichsweise außerliterarische Momente)noch verfestigen sehen. Auch der Schluß der Dichtung leistet noch einmal eine solche Verknüpfung des Literarischen mit dem Ursprünglichen über das Medium des Lesers(in seinem Verhältnis zu einer Dichtung,die nicht als Literatur, sondern als lebendiges Wirken Christi gewertet wird,und zum Dichter):

"Hartmann...

...
der gert dar an gewinnen
daz ir im lât gevallen
ze lône von in allen
die ez hoeren oder lesen
daz si im bittende wesen
daz im diu saelde geschehe
daz er iuch noch gesehe
in dem himelrîche
des sendet alle gelîche
disen guoten sündaere
ze boten um unser swaere..." (3989 ff)

Dieser Schlußpart des "Gregorius",der außer der üblichen Bitte des Dichters,in die Fürsprache der Leser eingeschlossen zu werden,ein anderes wesentliches Moment für unseren Zusammenhang enthält,dient nicht der Fixierung der eigenen literarischen Leistung Hartmanns,nicht der Würdigung des eigenen schriftlichen Wortes,der unveränderlichen,letzten literarischen Niederschrift, sondern zielt auf den Leser ab. Zu diesem Lesertypus aber gehören alle,die das Anliegen des Dichters "gehört oder gelesen" haben. Alle diese Menschen,die Kenntnis haben von dem Werk Hartmanns(das hier seinen Verkündigungscharakter ganz deutlich werden läßt),sollen den "guten Sünder" selbst zu Gott als "boten um unser swaere",als Fürsprecher senden. Gregorius,beheimatet

bislang in der "Geschichte",Element der Fiktion,tritt hier aus ihr heraus,oder,da dies nicht möglich ist: die Fiktion identifiziert sich unmittelbar mit der "lebendigen Wirklichkeit"(wie wir sie genannt haben). Gregors Wirken reicht also über die Dichtung hinaus; dieser allen poetologischen Einordnungsmöglichkeiten nach literarischen Gestalt wird ein totaler Spielraum unbegrenzter Vermittlung zwischen Menschen und Gott zugesprochen: So wie Gregor innerhalb der Dichtung selbst in seiner Papststellung Mittler zwischen der sündigen Menschheit und Gott hatte sein können,so soll er es nun auch im "Leben" selbst sein.

Eine solche wechselseitige Bestärkung des Dichter-,Dichtungs- und Leserbegriffs aneinander entfällt für den modernen Roman, der,sobald er nicht mehr Totalität in dem genannten Sinne ist, auch keinen Glaubensanspruch erheben,keine Wahrheitsversicherung abgeben und auch den Leser mit keiner Mitgift ausstatten kann. Wie wir sahen,wurde der Wahrheitsbegriff des Hartmannschen Romans bei Thomas Mann durch den Genauigkeits-oder Wahrscheinlichkeitsbegriff abgelöst. Dieser Wahrscheinlichkeitsbegriff zielt(allerdings bereits in ironischer Brechung) auf "Lebensrealismus" ab,auf annäherungsweise lebensgenaue und-gerechte Wiedergabe. Würde ein solcher Wahrscheinlichkeitsbegriff als seriöses Kunstprogramm allenfalls einen auf Empirismus ausgehenden Leser ansprechen,so stellt sich die große Frage nach einem möglichen Leserpublikum Manns,dem gegenüber auch mit dem Wahrscheinlichkeitsbegriff(der den Wahrheitsbegriff substituiert hat) nur ein fiktives Spiel getrieben wird(denn das spielerische Glaubenspostulat im Bußkapitel zielt,wie wir eingehend gezeigt haben,ins Leere).

> "Und damit wollen wir einem neuen Vorwurf entgegentreten: dem von Unverantwortlichkeit,der sofort sich aufdrängt,wenn von Nichtabhängigkeit die Rede ist. L'art pour l'art hat keinen guten Ruf: man denkt dabei an Spiel,an Gaukeln,an Dilletantismus. Aber die Notwendigkeit,mit der sich das Werk als solches durchsetzt,hat mit der Zweckmäßigkeit nichts zu tun. Das ist eine ganz innerliche Notwendigkeit,die gewiß als Unverantwortlichkeit erscheint,wenn das Beziehungssystem von draußen aus festgesetzt ist. Der Revolution gegenüber kann z.B. die höchste Kunst als ein zweitrangiges,ja lächerliches Unternehmen erscheinen.Darin besteht die Schwierigkeit - man ist versucht,"die Unmöglichkeit" zu schreiben - der Erschaffung: das Werk soll sich als notwendig bewähren,aber als not-

wendig ohne Zweckmäßigkeit." 1)

" 'Es ist nicht anders:',schließt mein Vater;'Man ergötzt mit Gesichten eine bedürftige Welt,ohne ihr je eine Spur einer rettenden Wahrheit in die Hand zu geben". Man hat auf die Frage der armen Katja(in Tschechows "Eine langweilige Geschichte"): 'Was soll ich tun?' nur die Antwort:'Auf Ehre und Gewissen,ich weiß es nicht.' Und man arbeitet dennoch,erzählt Geschichten,und formt die Wahrheit in der dunklen Hoffnung,fast in der Zuversicht,daß Wahrheit und heitere Form wohl seelisch befreiend wirken und die Welt auf ein besseres,schöneres,dem Geiste gerechteres Leben vorbereiten können.'" 2)

In diesem Stückchen Dialog oder Monolog Thomas Manns aus der Dichtungswerkstatt wird es ganz offenbar: die "rettende Wahrheit" kann der Dichter nicht mehr geben,er will aber auch kein bloßes Amüsement,keine unverbindliche Unterhaltung("seelische Befreiung" ist etwas ganz anderes),sondern er sucht einen Ausweg in der Identität von "Wahrheit und heiterer Form",die er immer mehr ineinander verschmilzt. Es ist das Gleiche,was Thomas Mann im Tonio Kröger sagt,wenn er - wie zitiert - von der "Form als Gottesgedanken" spricht,hier bereits kühner formulierend und sich zu dem "Gebot der Stunde" und der aus ihm resultierenden wachsenden Priorität der Form bekennend die allerdings hintergründig mit Inhalten gefüllt und beschwert wird, die dem eigentlichen "Stoff" verlorengegangen sind). In diesem dialektischen Prozeß des Verlorengehens eigentlicher Gehalte,der konsequenten Akzentverlagerung auf die Form und der hintergründigen gehaltlichen Bedeutungsfüllung dieser Form selbst hat der Leser, das direkte Gegenüber keinen Platz. Wenn Preetorius von einer Kunst ohne Gegenüber spricht,wenn Benn die Konfrontierung des Ich mit dem Ich setzt,so sind das andere Formeln für das,was wir die Introvertiertheit in der Selbstreflexion genannt haben. Die Kunst in der Situation der Selbstreflexion ist Narzißkunst, spricht nicht das Gegenüber im Leser an,nicht das fremde Ich. Wenn Reiss dagegen von einem bestimmten Lesertypus spricht,mit dem der experimentelle Roman sich konfrontiert sieht,so ist auch das auf eine Weise richtig; das eigentliche Publikum des modernen Romans ist primär das gebildete Lesepublikum,und wenn der Roman gelesen wird,steht er ja bereits in der Auseinandersetzung

1)Robbe-Grillet,a.a.O.,S.32
2)Erika Mann, Das letzte Jahr (Bericht über meinen Vater), Ffm,1957, S.7

mit dem Gegenüber,er ist dann nicht mehr nur in sich verkapselt, nicht mehr bloße Reflexion,sondern bereits durch die Reflexion des hinzutretenden fremden Ich gebrochen,um diesen fremden Leser erweitert. Die Selbstreflexion,Narzißhaftigkeit der modernen Kunst ist also wie alle Fixierungen mehr oder weniger eine Formel,Vereinfachung.

Der "Erwählte" hat es mindestens mit zwei Leserschichten zu tun. Einmal handelt er mit dem fiktiven Leser,dem in die Fiktion hineinprojizierten und in ihr als eigenständiges Moment gebannten Leser (den wir anhand des Bußkapitels untersuchten); zum anderen aber mit dem "wirklichen,tatsächlichen" Lesepublikum des Romans, das zugleich das der Romane Manns überhaupt ist. Dieses Publikum ist vielschichtig,bewegt sich auf einer Skala von dem Typus der Abschreiberin des Joseph(die es mit der "Genauigkeit" ernst genommen und meinte,endlich alles zu wissen,"wie es wirklich war") bis zu einem "romantischen Publikum",vom tatsächlich wissenschaftlich-gelehrten Lesertypus bis zum "naiven Leser". Daß Thomas Mann sich nicht eigentlich das Publikum wünscht,das ihn nur noch als "Dokument" liest,hat er deutlich gesagt,daß er der Forderung seiner einen Publikumsschicht nach wissenschaftlich-dokumentarischer Begründung nur ironisch und in schein-wissenschaftlicher Attitüde entspricht,ist eine eindeutige Antwort(soweit Kunst überhaupt als Antwort zu werten ist und sich nicht vielmehr der Leser an der jeweils vorhandenen Kunstform ausrichtet). Immerhin unterschiebt er dieser Publikumsschicht auf dem Niveau der Abschreiberin des Joseph das Poetische unter der Hand. Einer anderen Schicht,die gerade die Forderung nach dem Poetischen in der Kunst erhebt,bietet Thomas Mann dies Poetische in (pseudo-)wissenschaftlicher Form an und entspricht so keiner "Forderung" rein,sondern läßt immer das andere,polar entgegengesetzte mitbewältigen. Zweifellos hat Mann es bei seinem Publikum mit dieser Zweifrontenstellung zu tun,der gegenüber er sich freilich nicht in einem apologetischen Verfahren des "Schmackhaftmachens nach zwei Seiten hin" verhält,sondern jeder Front wird gerade das komplementäre,ihr fehlende Moment mitsuggeriert,eben weil die Dichtung Beides enthält. Auch hier bewährt sich also das Prinzip der Balance zwischen einer zeitgemäßen Hinwendung zum Wissenschaftlichen,zum Kommentar und einer gleichzeitigen Rückwendung ins Phantastische über den Umweg des Pseudo-

Szientifischen. So bleibt die Form des Romans gewahrt,Thomas Mann entlarvt sich in ihr scheinbar als der "versteckte Romantiker",ohne daraufhin fixiert werden zu können,seine Äußerungen vom "liebevollen Parodieren" und vom "Humor" als seinen eigentlichen Stilmitteln bekämen damit einen eindeutigen Sinn. Zu einer endgültigen Einordnung kann man jedoch auch von diesem Punkt aus nicht kommen und wir müssen es bei dem Zwiespalt lassen,den Thomas Mann selbst sah,wenn es bei ihm heißt,der Roman als Kunstform sei immer mit dem Romanhaften in Konflikt.

II.EXKURS: DER NARZISSBEGRIFF ALS EPOCHALES PROBLEM UND IN SEINER MANIFESTATION BEI THOMAS MANN

Unter dem Aspekt des Lesertypus für den Roman Hartmanns und den modernen Roman fanden wir uns mehrfach mit dem Begriff der Selbstreflexion für diesen modernen Roman konfrontiert. Die Selbstreflexion wird geradezu wesensbestimmend für ihn,sie ist Reflexivität im Mechanischen("Kunst ohne Gegenüber") und "Selbstbesinnung",wie Mann selbst es nennt.

> "...denn das Interessante enthält stets eine Reflexion auf sich selbst,weshalb auch in der Kunst das Interessante immer zugleich den Künstler gibt." 1)

> "Wenn der unscheinbare Anspruch,den ich anführte,von einem Interesse spricht,das notwendig mehr den affektiven Vorgängen als den intellektuellen gehöre,so gibt das Veranlassung,über die Psychologie des Interesses nachzudenken,bei der es alles in allem nicht ohne Gefahren und Fallstricke abgeht. Ein Interesse gerät sehr leicht in ein Verhältnis der Solidarität und der endgültigen Sympathie mit seinem Gegenstande, es gelangt leicht dahin, zu bejahen,was es nur zu erkennen ausgegangen war. Ein Interesse ist selbst interessant; wo es besteht,ist die Frage,aus welchem Grunde und zu welchem Zwecke es besteht; es fragt sich zum Beispiel,ob ein vorwaltendes Interesse fürs Affektive selbst affektiver Natur ist oder von intellektueller Art." 2)

Thomas Mann (in Anlehnung an Kierkegaard) kommt von der Untersuchung des Interesses zu dem gleichen Resultat,wie wir es als Zwischenergebnis in unserer Betrachtung über den Lesertypus und das Verhältnis des modernen Romans zum Leser fixierten. Es ist das Problem der Isoliertheit und freiwilligen Isolierung der

1)Sören Kierkegaard,Entweder/Oder:Tagebuch eines Verführers,S.303
2)Thomas Mann,Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, 1929,in: Altes und Neues,S.188

Kunst,die ein Auf-sich-selbst-Angewiesensein ausdrückt. Thomas Mann spricht im "Doktor Faustus"davon,spricht in einer Weise davon,daß es sich einem aufdrängt,wie hier die Kunst geradezu nach "Erlösung"(S.495) aus dieser ihrer Einsamkeit verlangt und darum ringt,die Kunst auf ein Du und Du mit der "Menschheit" zu bringen. Noch während dies Verlangen sich ausspricht,wird es als unmöglich erkannt; denn es müßte sich zum Du und Du die Kunst ihres eigensten Wesens begeben,des Leidens,der seelischen Infizierbarkeit,der Feierlichkeit und Traurigkeit,vor allen Dingen aber der Distanz. Die Distanz zu allem Nicht-Eigenen,Nicht-Selbst sieht sich auf sich selbst angewiesen,beschränkt. Indem sie nur noch sich selbst anblickt,wird sie faßbar unter dem Symbol des Narziß,der verurteilt ist,sein eigenes Bild zu lieben. Da eine solche Kunst der "Elite",wie sie sich auch einmal nennt,nur ihre eigenen Gesetze akzeptiert,so ist ihre Erscheinungsform Selbstbespiegelung,was freilich nicht identisch ist mit Selbstbespiegelung und Eitelkeit des Dichters(wie man in der Sekundärliteratur so oft leichtfertig gefolgert hat). Wir haben diese Kunst des artifiziellen Romans doch gerade dem "Dichter" gegenüber eliminiert,im Bilde der Narzißkunst grenzt sie sich erneut ab gegen die der "einfachen Form",an der Dichter und Erzähler, Leben und Fiktion gleichermaßen beteiligt eine Synthese eingehen. Innerhalb einer solchen Kunst der Bezüge nach allen Richtungen kann es nicht zur Selbstreflexion kommen. Das Narzißproblem in der Kunst ist also tatsächlich ein spezifisch modernes,es ist nur in der Kombination möglich, die wir als Charakteristikum der artifiziellen Form genannt haben,erwächst aus der speziellen Problematik einer Kunst,die aus den polaren Gegensätzen lebt,die Gegensätze aber bereits fiktionalisiert,in das Kunstspiel einbezieht,bis schließlich nur noch die Selbstbetrachtung der Kunst bleibt,in der alles Objekthafte aufgelöst ist und das Subjekt sich selbst zum Objekt geworden ist. Dieses Sich-selbst-zum-Objekt-Werden aber ist nichts anderes als das "Auf-der-Stelle-Treten" im "Erwählten",es ist Stagnation,bloße Balance von Progressivität und Regressivität(wie Thomas Mann sie sowohl für das Interessante als Kunstgeist als auch für das Leitmotiv als künstlerische Technik ansetzt,es ergibt sich eine Kunstform des "Statischen",als deren vollkommenste Symbolisierung Heinz Mitlacher das Narzißmotiv in der Weltliteratur ansieht - im Unter-

schied zum Faustmotiv,das ihm vollkommenste Verkörperung des Dynamischen ist.[1] Aus diesem Gegensatz entwickelt er die Kunstformen der "Ektropie und Entropie"("Ektropie ist die Aktivierung der Energie durch Konzentration,Entropie ist die nicht mehr in Arbeit umsetzbare Energie eines geschlossenen Systems "). Narzißkunst also ist entropische Kunst,statische Kunst. Sie ist charakterisiert in ihrer egozentrischen Form,dadurch daß sie in einer Spätzeit auftritt,der Décadence,und sich dort epochal verdichtet und kristallisiert (auch hier sei davor gewarnt,daraus weiterzufolgern,daß Thomas Mann als Dichter der Décadence herausgestellt werden solle):

> "Wir sagten schon,daß erst im 19.und 2o.Jahrhundert das vernachlässigte Narzißmotiv wieder aufgegriffen und gestaltet wurde. Daß diese Erscheinung nicht als zufällige literarische Mode,sondern eingeordnet in große Zusammenhänge begriffen werden muß,erhellt,wenn wir bedenken,daß im 19.,also dem Jahrhundert des bürgerlichen Individualismus und des schon beginnenden Kampfes zwischen Individuum und Kollektiv die Narzißgestalt sich als Substrat einer ganz modernen Problemstellung anbot." 2)

Wie die Kunst seiner Epoche,so kennt auch Thomas Manns eigene das Narzißmotiv nicht nur in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung,in der Kritik oder kritischen Selbstbesinnung,sondern auch als Handlungsmotiv. Die Narzißgestalt ist in seinen Werken geradezu leitmotivisch zu verfolgen,angefangen vielleicht beim "Tod in Venedig,am stärksten ausgeprägt in den Josephsromanen,im "Doktor Faustus" als das Liebesverbot und in einer neuen Verhüllung(der des Inzests) im "Erwählten",um nur die Hauptstationen zu nennen,ist es überall nachzuweisen.
Erst innerhalb der Narzißkunst kommt es zum Spiel mit Formen, zur Akzentverlagerung vom Gehaltlichen(das bei Hartmann in einer absolut natürlichen und organischen Harmonie mit der Form ist) auf das Kunstspiel,das ein Spiel der Kunst mit sich selbst ist.

DER IRONIEBEGRIFF

In allen bisherigen Fragestellungen haben wir bereits mit dem Begriff der Ironie für Thomas Mann gearbeitet,ohne ihn jedoch

1)Heinz Mitlacher, Die Entwicklung des Narzißbegriffs,GRM 21, 1933,S.373
2) Mitlacher,l.c.S.378

untersucht oder eingegrenzt zu haben. Alle Probleme aber spitzen sich auf diesen Begriff der Ironie zu,werden von ihm aus lösbar, erhalten durch ihn ihr Gesicht,spiegeln in einem umgekehrten Prozeß aber auch auf ihn zurück und prägen sein Bild. Man hat die Ironie als charakteristisches Stilmittel für Thomas Manns Dichtung immer wieder genannt,hat es sich jedoch ein bißchen zu leicht gemacht mit der Fixierung auf dieses eine Moment,dem man die höchste Bedeutung innerhalb der Erzählweise Manns überhaupt zugeschrieben hat. Der Dichter selbst wehrt eine solche einseitige Festlegung seines Werkes entschieden ab:

> "...daß ich mich immer ein bißchen gelangweilt fühle, wenn die Kritik meine persönliche Arbeit so ganz und gar auf den Begriff der Ironie festlegt,ohne den Begriff des Humors dabei mit in Betracht zu ziehen." 1)

Mit dem Ironiebegriff allein ist freilich nichts ausgesagt über Thomas Manns Erzählhaltung,er ist zwar der Knotenpunkt,in dem die Einzelfäden zusammenlaufen,aber als solcher gerade auf die Einzelfäden verwiesen,denen er seine Existenz ja erst verdankt. Die besondere Schwierigkeit eines solchen Begriffs liegt überdies darin,daß mit ihm operiert wird,als sei er etwas Verbindliches,Definiertes. In Wirklichkeit aber ist dieser Begriff nicht mehr als eine Übereinkunft,ein Kennwort,das nur hypothetisch für eine Mannigfaltigkeit verschiedenster "Ironiebegriffe" steht,wie zum Beispiel für die "romantische Ironie". Es geht aber nicht an,einen solchen Unterbegriff zu entwickeln und diesen nun (wo immer er sich herleite,sei es aus der Romantik oder anderswo) dem Roman Manns als Maßstab anzulegen.

> "Der Begriff der romantischen Ironie stammt von Friedrich Schlegel. Mit ihm aber ist der Ironiebegriff Thomas Manns keineswegs identisch,wenn er auch philosophisch in ihm seine Wurzel hat und der Dichter nicht ohne Grund jene 'erotische Ironie',die im Tonio Kröger waltet,eine romantische Ironie genannt hat. Er hat sich zwar in den 'Betrachtungen'(57 und 587) ausdrücklich auf Nietzsche bezogen...auf Nietzsches Selbstverneinung des Geistes im Falle der des Lebens zurückgeführt,wobei diese Selbstverneinung des Geistes im Falle der Ironie gemildert wird zu einer 'verliebten Sehnsucht,die zwischen dem Geist und dem Leben hin und wiedergeht...' " 2)

Wir werden später zeigen, daß Thomas Manns Ironiebegriff auch

1) Thomas Mann,Nachlese,Prosa 1951-55, Ffm,1956
2) Käte Hamburger,Thomas Mann und die Romantik,in: Neue Forschung 15, Berlin, 1932, S.26 f

in der bei Hamburger aus den "Betrachtungen" zitierten Weise nicht auf Nietzsche rückzubeziehen ist,oder doch nur auf einen nicht ganz richtig verstandenen Nietzsche. Zunächst aber handelt es sich darum,aus der Romanform bei Mann selbst einen Ironiebegriff zu entwickeln,der erst,wenn er aus sich selbst heraus besteht,mit anderen Ironiebegriffen in Bezug und Vergleich gesetzt werden kann. Schematisierend muß zunächst vorausgeschickt werden,daß in der "einfachen Form" des Romans,wie wir sie für Hartmann angesetzt haben,die Ironie keinen Platz hat,sie tritt vielmehr erst in Funktion,wenn eine Fülle heterogener Elemente wie die Selbstreflexion,der "historische" Abstand und das bewußtsein,in dem die Kunst sich selber als Kunst erkennt und vom "Leben" ablöst,die Möglichkeit einer eng-begrifflichen Fixierung der Romanform zwar sprengen("artifizielle Form" ist mehr oder weniger nur ein hypothetischer Begriff),nicht aber die Form selbst.

> "Oft ist hervorgehoben worden,daß im neuen Roman, nicht nur bei Proust,sondern ebenso beim Gide der 'Faux-Monnayeurs',bei späteren Thomas Mann,in Musils 'Mann ohne Eigenschaften' die Reflexion die reine Formimmanenz durchbricht. Aber solche Reflexion hat kaum mehr als den Namen mit der vorflaubertschen gemein. Diese war moralisch; Parteinahme für oder gegen die Romanfiguren. Die neue ist Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung,eigentlich gegen den Erzähler selbst, der als überwacher Kommentator der Vorgänge seinen unvermeidlichen Ansatz zu berichtigen trachtet. Die Verletzung der Form liegt in deren eigenem Sinn. Heute erst läßt Thomas Manns Medium,die enigmatische,auf keinen inhaltlichen Spott reduzierbare Ironie,sich ganz verstehen aus ihrer formbildenden Funktion: der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus,der den eigenen Vortrag zurücknimmt,den Anspruch ab,Wirkliches zu schaffen,dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann; am sinnfälligsten vielleicht in der Spätphase,im 'Erwählten' und in der 'Betrogenen',wo der Dichter,spielend mit einem romantischen Motiv,durch den Habitus der Sprache den Guckkastencharakter der Erzählung,die Unwirklichkeit der Illusion einbekennt, und eben damit,nach seinem Wort,dem Kunstwerk jenen Charakter des höheren Jux zurückgibt,den es besaß, ehe es mit der Naivetät der Unnaivetät den Schein allzu ungebrochen als Wahres präsentierte." 1)

Es handelt sich nicht um einen "inhaltlichen Spott" in dieser Ironie Manns,das ist ihre Voraussetzung. Die Vorlage,bestimmt durch ihren religiösen Gehalt und formale Mittel,die auf ihn bezogen sind,ist zwar mitrezipiert,mit ihr zugleich auch der "Sinn"

1)T.W.Adorno, Noten I,a.a.O.,S.68-9

der Dichtung,aber sie ist gebrochen in der Spiegelung,in der Rückwendung der Erzählens(Rezipierens) gegen sich selbst und auf sich selbst("Reflexion"). Das Religiöse existiert auf diese Weise nur noch abseitig,als Mitgift,trägt nicht mehr die erzählerischen Mittel der Rezeption(aus dieser Akzentverlagerung aber ergibt sich gerade die "formbildende Funktion"). Die erzählerischen Mittel Thomas Manns sind durchweg ironisch,es sind:Wiederholung,Leitmotiv,permanenter Stilbruch(und Stilbruch im Stilbruch),pseudo-szientifische Attitüde,Kommentar,Reflexion(im oben genannten Sinne),Realisieren,Amplifizieren,Genaumachen,Detaillierung,Relativierung,Gegen-den-Strich-Bewegung,Selbstreflexion der Darstellung,Augenblicksstil,Rückbezüglichkeit,Umschlagen der Formen gegen sich selbst,auflösende Diffusität,als-ob-Haltung,Balance des Erzählinhalts mit den Erzählmitteln,Parodie(die mit Fertigem handelt,als sei es flexibel) für das Stilistische("im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie",TM, Entst.,l.c.),Dialektik(destruktive Konstruktivität,negative Totalität),Chronikstil,Historisierung,Programm der "abgebrauchten Muster",Montage. In einer literarischen Gegenwendung gegen die Tradition haben die erzählerischen Mittel schließlich hauptsächlich das Problem der Erzählerrolle zum Gegenstand,im Spiel mit der Erzählerrolle(Spiel mit der Maske,einer Selbstmaskierung und gleichzeitigen Demaskierung,"Entlarvung" des Stoffes),das sich gegen die Allwissenheitsrolle des Erzählers in herkömmlicher Romantheorie und-praxis wendet,-in der Fortführung solcher Traditionen der Erzählerrolle,die mit den Romanfiguren als ihrem "Freund" oder ihrem "Helden" handelt,während sie zutiefst die moralische Parteinahme für oder gegen die Romanfigur überwunden und hinter sich gelassen hat("vorflaubertsch"),- im Leserapell und Konventionspathos, - schließlich in der ironischen Unterhöhlung des Prinzips des Erziehungs-und Entwicklungsromans(der "Gregorius" Hartmanns von Aue ist aber als ein solcher Entwicklungsroman bezeichnet worden), - in der polemischen als-ob-Haltung des Erzählers zu Problemen wie Erlebnis und Dichtung, Stoff und Form,die in eine Diskussion der Romantechnik im Roman selbst ausmünden.

Die Ironie,seit der Romantik total gesehen,läßt nichts übrig,was unironisch bleibt(im Bereich dieser erzählerischen Mittel,wir sehen hier keinen Widerspruch zu unserem Satz,daß der absolute

Sinn der Vorlage dennoch als solcher mithineinkommt in das in sich ironische Rezeptionswerk).

> "Man lasse sich also dadurch,daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten so leicht und so launig zu nehmen,den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen,und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint,nicht täuschen,als sey es ihm nicht der heiligste Ernst." 1)

Dieser "heiligste Ernst" oder unveränderliche Kern der Wahrheit transzendiert das Fluktuieren, die Veränderlichkeit der Formen. Auch der Stilbruch im Stilbruch,den wir für die "dramatischen Szenen" festgehalten haben,ist ins Ironische eingebettet und insofern in ihm beheimatet. Es gibt zwar im "Erwählten"(wie im Werk Manns überhaupt) immer wieder Stellen,an denen die Darstellung scheinbar aus der Ironie herausfällt,diese sind zugleich aber in höherem Sinne ironisch(so auch die Schicksalsironie im Josephsroman,die hinter Jakobs Entdeckung nach der Nacht mit Lea, die er für Rahel hielt und hinter der Erkennungsszene zwischen Mutter und Sohn im "Erwählten" steht). Diese Ironie höherer Art ist,wie bereits betont,nicht Spott,nicht Karikatur(auch die anderen Formen der Ironie brauchen es nicht zu sein und sind es nur gelegentlich),darin der romantischen Ironie verwandt,sondern Erkennen der Endlichkeit der Welt,der Endlichkeit der Dichtung. In diesem Stadium wird die Ironie dem Humor bereits angenähert. Zeigt die Ironie das Auseinanderklaffen der Gegensätze, so steht der Humor - gleichsam als Utopie der Ironie - für die Versöhnung ein:

> "Aber wenn sie das Alte und Fromme,die Legende parodistisch belächelt,so ist dies Lächeln eher melancholisch als frivol." 2)

> "Dieses Wort eines großen Papstes('Alles hat seine Grenzen. Die Welt ist endlich...',Zusatz der Verf.,S.E.) angesichts der Blutschande seiner Eltern und angesichts seiner eigenen Ehe und Zeugung mit der Mutter wird den natürlichen Feinden Thomas Manns Anlaß sein, auf den frivolen Zynismus dieses Schriftstellers hinzuweisen. Sie übersehen die prachtvolle Seinsgerechtigkeit der Worte... Wir wissen seit Kierkegaard,daß die Ironie das Konfinium zwischen dem Aesthetischen und dem Ethischen bewohnt,während der Humor im Konfinium zwischen dem Ethischen und dem Religiösen beheimatet ist. Ich meine nun,jene Worte des Papstes sind einige der wenigen,mit denen Thomas Mann als ihr Autor in das

1)Friedrich Schlegel,(W.Meister-Rezension)Minor 2,171; Prosaische Jugendschriften,ed.J.Minor,Wien,1882, 2Bde
2)Thomas Mann,Bemerkungen zum "Erwählten", l.c.

> Konfinium des Humors zwischen dem Ethischen und dem Religiösen einzieht. Das Religiöse...suspendiert das Ethische...Gregor,der Papst,verabschiedet das Böse, die Sünde der Verwicklung. Er hebt es in seiner Seinsgerechtigkeit,die doch für ihn göttlichen Ursprungs ist, auf." 1)

Hier haben wir es also mit dem Humor zu tun,den Thomas Mann für sein Dichten postuliert und für dessen aesthetische Einordnung er selbst noch andere Beispiele aus seinen Werken nennt(in dem zitierten Aufsatz über Humor und Ironie). Was Mann selbst angibt,sind die "Buddenbrooks" als ein Buch des pessimistischen Humors,die Gestalt Jaakobs als "von einem eigentümlichen Humor umwittert",obwohl sie eine "hochpathetische Figur" sei. Selbst die Klage Jaakobs(in der Hiobsanalogie) um Joseph sei eine solche Szene,in der sich erzählerischer Humor verwirklicht habe. Ein ebenfalls humoristischer Einfall sei es,im "Doktor Faustus" das "Dämonische durch ein ausgesprochen undämonisches Medium gehen zu lassen" und im "Erwählten" schließlich sieht Mann ein "Scherzen mit der Sprache,das manchen unerlaubt scheinen wird und manchen unerlaubt erschienen ist,das aber mir,als ich es schrieb,Spaß gemacht hat..." und eine ausgesprochen humoristische Szene in dem Strandspaziergang des Abtes,der auf die Fischer wartet.

Alle diese Beispiele zielen mehr oder weniger auf den Inhalt der Werke,auf die Geisteshaltung ihrer Konzeption,während die Stilmittel,die erzählerische Verwirklichung dennoch ironisch sind. Von hier aus bietet sich wahrscheinlich eine Unterscheidungsmöglichkeit an.

> "Daß die Erscheinung der Ironie im Grunde erdwärts gerichtet ist und,wie das Lächerliche überhaupt,viel weniger die Vernichtung des Endlichen,als eine ganz bestimmte Weise des Sich-Zeigens bedeutet,ist wohl auch von Jean Paul gesehen worden." 2)

Thomas Mann,der in seinem zitierten,durchaus popularwissenschaftlichen Aufsatz über Humor und Ironie handelt,zielt bei seiner Unterscheidung wohl grundsätzlich auf ein Publikum ab, das noch von dem alten Vorurteil belastet ist,Ironie sei Destruktion und nicht nur eine "ganz bestimmte Weise des Sich-Zeigens",sie sei das Negative,Ketzerische,während dieses selbe

1)Max Bense,Rationalismus und Sensibilität.Präsentationen. Baden-Baden, 1956, S. 26

2)Alemann,a.a.O.,S.79

Publikum am Begriff des Humors als etwas durchaus Legitimem,als am nicht unfrommen Scherz keinen Anstoß nimmt. Wenn man sich von diesen Vorurteilen einmal freimacht und die Ironie als eine Haltung ansieht,in der die "Entscheidung suspendiert bleibt und in der es mehr oder weniger um das bloß Erzählerische geht,nicht um die Verletzung der "rettenden Wahrheit" oder des unveränderlichen Kerns,so stellt sich die Frage nach der Entstehung des Ironischen. Für diesen Entstehungsprozeß der erzählerischen Ironie liefert der Dichter Robert Walser in einer Prosastudie das Beispiel und nach dem gleichen Muster funktioniert auch die Mannsche Ironie.

> "Tell(tritt zwischen den Büschen hervor):Durch diese hohle Gasse, g l a u b i c h (gesperrt von uns,Anm. der Verf.,S.E.),muß er kommen. Wenn ich es recht überlege,führt kein andrer Weg nach Küßnacht." 1)

Heißt es im "Tell" Schillers:"Durch diese hohle Gasse muß er kommen",so variiert Walser:"Durch diese hohle Gasse,glaub ich,muß er kommen". Psychologische Elemente,Pseudo-Historizität der Weltsicht und die durch sie verursachte formale Aufschwellung beanspruchen hier eine neue Totalität,die sich durch die Erweiterung um den Erzähler selbst legitimiert,der bereits wieder eine psychologisch-individuelle Unendlichkeit darstellt. Was Walser mit den Textpartikeln:"glaub ich,wenn ich es recht überlege" will,kommt bei Thomas Mann in einer Summe von Einzelheiten in dem gleichem Grundbestreben in die Vorlage hinein(auch da bildet das "glaube ich","weiß ich","weiß ich nicht", "stelle ich anheim" eine ganze Schicht der Erzählhaltung).

> "...der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus,der den eigenen Vortrag zurücknimmt,den Anspruch ab,Wirkliches zu schaffen,dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann..." 2)

Der relativierende Prosaeinschub hat zwar die Funktion,gegen die "Lüge der Darstellung",der Absolutsetzung Partei zu nehmen, er schafft aber zugleich wieder "Wirkliches",erweitert zwar den Spielraum,verfährt aber - indem er gegen den Text der Vorlage verfährt - zugleich immanent auch gegen das eigene Wort. Der Kampf gegen das Vorgegebene in der Erweiterung durch das Neue und gegen das Neue in der Rückbeziehung auf Vorgegebenes bleibt

1)Robert Walser,"Tell in Prosa",in: Dichtungen in Prosa,I, Genf/Darmstadt,1953,S.46
2)Adorno,l.c.

aber letztlich Spiegelfechterei,Scheingefecht,zielt ins Leere, am Gegenstand vorbei. Die Absolutsetzung der Figur in der Schillerschen Tragödie(und auch im Hartmannschen Roman)schließt sich innerhalb der neuen Form der Relativierung allerdings aus,da die Relativierung gegen den "absoluten Text" gerichtet ist,die Figur zur Rolle,zum Variablen,Flexiblen,Unfesten macht. Der Unterschied einer solchen neuen Kunst des Vorbehalts zur Form der Tragödie oder zur Ganzheit der "einfachen Form des Romans" ist der,daß sich die Kunst des Vorbehalts in vollem Bewußtsein als bloße Kunstwelt ausweist,während die einfache Form den Dualismus "Kunst-Leben" nicht kennt,da sie sich gerade aus einer Einheit von beiden konstituiert.

Wenn Walser dieser Figur ein Zeichen gibt(das Psychologische), kann dies nun gegen den eigenen rollenhaften Text verstoßen.

> "Aus der Spaltung entsteht diese faszinierte und beunruhigte Bewußtheit des Bewußtseins,die Ironie als Teilhabe an mindestens zwei Welten,die Neigung zum Komödiantischen und zur Maske,die Polarität zwischen Sein und Rolle." 1)

Das gilt nun für Walsers wie für Manns Verhältnis zur Vorlage, der Mechanismus ist der gleiche: auch bei Mann kommt der Erzähler(in sich selbst wieder prismisch gebrochen mit seinen "glaub ich" und "weiß ich" oder "weiß ich nicht",die eher die Entscheidung offen lassen,als einen Glaubensanspruch abstützen sollen) hinzu,relativiert die(religiöse)Totalität,indem die Erzählweise der Rezeption(ironisch) den Anspruch erhebt,realistischer zu sein als die Vorlage. Als Voraussetzung wird in einem paradoxalen Vorgang(da doch gerade die Absolutsetzung des "Textes" durch die Relativierung des "Kommentars" angegriffen wird) zunächst angesetzt,daß Hartmann(respektive Schiller) recht gehabt habe,daß seine Vorlage "wahr" sei,anders wäre die Art des Rezipierens nicht möglich,die bei Walser und Mann vorliegt.

> "Die Spielbarkeit einer Welt im ironischen Sinn hängt in der ersten Linie von ihrer Konventionalität und Festgestelltheit ab. Wir haben zu Beginn dieser Untersuchung vor allen Dingen im Zusammenhang der ironischen Wiederholung darauf hingewiesen. Tatsächlich bedarf das ironische Spiel einer großen Fülle von unzweifelhaften Gemeinsamkeiten,Voraussetzungen,Kenntnissen,Erfahrungen,auf die jederzeit angespielt werden kann." 2)

1)Martini,l.c.
2)Alemann,a.a.O.,S.137

Bei Walser bildet das Sentenzhafte,der Charakter des geflügelten Wortes im Schillerzitat die Voraussetzung. Die Konstruktion auf diese Sentenz hin ist die Voraussetzung der ironischen Brechung und Aufschwellung,die gleiche Konstruktion auf einen beliebigen unbekannten Satz hin,der nicht die Absolutheit eines geflügelten Wortes oder klassischen Ausspruchs gewonnen hat,wäre nicht denkbar und ohne jeden Sinn.

> "Die Verwandtschaft des 'toten Stils' aber wie Nietzsche ihn hier beschreibt,mit dem ironisch-parodistischen im Sinne unserer Untersuchung ist offensichtlich.Sie wird noch unterstrichen durch eine Notiz Nietzsches:'der todte Stil ist Maskerade'. In der Sprache des ironischen Stils finden sich beide Elemente der Maskerade,ihre große Beweglichkeit und Virtuosität wie auch die maskenhafte Erstarrung. Der ironisch-parodistische Sprachscherz,wie Thomas Mann ihn handhabt,ist angewiesen auf die schon fast übercharakteristischen Merkmale einer Sprache. Mit Vorliebe bedient sich der ironische Stil deshalb jener etwas altväterisch gravitätischen Ausdrucksweise,auf die schon Hardenberg hingewiesen hat." 1)

Die ironische Sprache ist also auf die fixierten Formen(in der Rezeption auf die Sprachform einer Vorlage) angewiesen,ohne daß diese Formen bereits "toter Stil" zu sein brauchen,sie werden vielmehr erst in der Rückbeziehung der neuen Form auf die Vorlage als etwas Versteinertes,Verfestigtes dazu. In ihrem Programm der "abgebrauchten Muster" wird die Sprache der artifiziellen Form so geschliffen,daß sie nicht mehr den Gegenständen Gewalt antut,sondern sie unkommentiert und ungedeutet stehen läßt. Dadurch tritt aber gerade die Sprache in den Mittelpunkt.

> "Keineswegs behaupte ich,daß ich die Sprachen alle beherrsche,aber sie rinnen mir ineinander in meinem Schreiben und werden eins,nämlich Sprache. Denn so verhält es sich,daß der Geist der Erzählung ein bis zur Abstraktheit ungebundener Geist ist,dessen Mittel die Sprache an sich und als solche,die Sprache selbst ist,welche sich als absolut setzt und nicht viel nach Idiomen und Landesgöttern fragt. Das wäre ja auch polytheistisch und heidnisch. Gott ist Geist,und über den Sprachen ist die Sprache." 2)

Das ist nicht mehr Nietzschesch gedacht,denn dort heißt es gerade,der Geistbegriff einer Sprache hafte am Wort,deshalb müsse der Geist der Völker verschieden sein,weil er vom Wort her verschieden ist. Die Mannsche Ironie jedoch ist vielleicht insofern

1) Alemann,a.a.O.,S.172
2) Der Erwählte, S.16

Nietzschesch,als beide nicht an die Sprache glauben,obwohl suggeriert wird,daß die Wahrheitsaussage(gerade in dieser Verifizierung durch die Analogie mit Gott im Zitat S.403 unten) an die Sprache gebunden ist[1].

> "Das Menschenleben verläuft nach abgebrauchten Mustern, ist aber nur in Worten alt und hergebracht,an und für sich ist's immer neu und jung,möge auch dem Erzähler nichts übrig bleiben,als ihm die alten Worte zu geben." 2)

In dieser zweiten Passage kommt Mann ganz eindeutig auf Nietzsche zurück,auf weitere Sicht hin ist dieses Wort von den "abgebrauchten Mustern" ein uralter literarischer Topos,mit dem man Thomas Mann nicht beim Wort nehmen darf(denn in Wirklichkeit steht diese Stelle in ironischer Diskrepanz zu der Tatsache,daß Thomas Mann während er über die Festgelegtheit des Rezipierenmüssens klagt,gerade nicht rezipiert,sondern frei phantasiert, so daß also gar kein "abgebrauchtes Muster" im Spiel ist,höchstens im weiteren Sinne,da das Märchen ähnliche "Muster" kennt). Das Leben wäre auch für Mann hier das ontologisch Höchste,der Geist nur "Verdünnungs-und Verkleinerungsapparat" wie für Nietzsche[3], die Sprache an sich indifferent,insignifikant,das Leben selbst aber "immer neu",also Substanz. Der Lebensbegriff wird in einem ersten Schritt bei Thomas Mann bereits entmächtigt, nimmt nicht mehr die Stellung ein wie in Nietzsches Denken,der Geistbegriff in einem zweiten(über die Sprache). Das Fluktuierende,die Ironie schafft in einem hegelianischen Dreischritt die Synthese. In diesem Prozeß setzt sich die Rezeption über die Vorlage hinweg(die Vorlage als das Gleichgültige,wie wir im Kapitel über die Rezeption sagten,die Sprache andererseits in Anlehnung an Nietzsche als das Sekundäre,Sprache bei Thomas Mann ist auf einen hermetisch begrenzten Spielraum angewiesen). Wenn nun sowohl Vorlage als auch Sprache(als die Synthese aus Vorgegebenem und Eigenem) entmächtigt werden,so gelingt dennoch die Exorbitanz,das "Aussagen" zu einer neuen Bedeutung zu bringen, sie gelingt in Anlehnung an das Nietzschewort:

"Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das

1)Friedrich Nietzsche,Krönersche Taschenausgabe,78/360,zitiert nach Kröners Nietzsche-Lexikon.Dort heißt es im Gegensatz zu der Autorität schaffenden Analogie Gott-Geist,Geist-Gott bei Thomas Mann:"Im Begriff"Gott als Geist"ist Gott als Vollkommenheit negiert."

2) Der Erwählte,S.21

3) Nietzsche,Kröner,78/681

Wort,sondern die Musik hinter den Worten." 1)

Unter dieser "Musik hinter den Worten",die poetologisch nicht mehr faßbar werden kann,kann sich etwa der "Sinn" des Alten,Mitrezipierten verbergen. Das meint,daß jeder Satz durch alle möglichen Elemente und Bezüge immer mehr sagt,als er sagt. Das wäre zu zeigen an einzelnen Satzperioden,würde aber den Rahmen des Darzustellenden sprengen.

Die Variabilität des in sich schon Verfestigten und Verhärteten wird in einem an sich illegitimen Prozeß nachträglich hereingetragen in den "todten Stil",die hermetisch eingegrenzte Sprache. Von der Perspektive Walsers und Manns aus(in der sich das Schöpferische oder Nachschöpferische dem Festen,Fixierten,Endgültigen zuwendet,als sei es unfest,flexibel,dynamisch) ist die Rezeption,die Erinnerung,die Wiederholung ironisch.

> "Ironisch im Sinne Thomas Manns ist die Wiederholung des Zeitlosen und Typischen,eine Zukunft des Mythos eröffnen kann aber nur eine wesentlich geschichtliche Wiederholung,welche die Spannung von Vergangenheit und Zukunft auszuhalten weiß und sie nicht in Ubiquität und Montage verflacht." 2)

> "Wie der Mythos zum mythologischen Schema,so droht das Geschichtliche zur schematischen Wiederholung abgebrauchter Muster zu verarmen. Leben reduziert sich auf Imitation und Parodie gelebten Lebens. Das ist die historische Krankheit nocheinmal in einer spielerisch-anmutigen Abart." 3)

Alemann kritisiert das Ungeschichtliche solcher ironischen Schematisierungen. Wir haben bereits an anderer Stelle der Arbeit über die "Fiktion der abgebrauchten Muster " als notwendige Voraussetzung zur Rezeption gesprochen. In diesem Sinne gehört auch das "ungeschichtliche Denken" mit in eine spielerische(wie Alemann übrigens im Unterschied zur Nietzschekritik zugesteht) Fiktion,Setzung,in ein literarisches Programm,das seine Wurzeln viel weniger im Weltanschaulichen als in der ironischen Stilgebung des Rezipierens selbst hat.

Die Ironie wird jedoch immer wieder in Verbindung mit dem Begriff des Geistes genannt,der in dieser Konstellation noch einen weiteren Aufschluß über das Wesen Mannscher Ironie geben kann. Thomas Mann selbst bringt in den "Betrachtungen eines Unpolitischen" einige Hinweise,die man als Eigendefinitionen seines Ironiebe-

1)Nietzsche,Kröner 82/19o f
2)Alemann,a.a.O.,S.166
3)Alemann,a.a.O.,S.167

griffs mit in die Auseinandersetzung hineinnehmen muß.

> "Pascal...seiner problematischen Stellung zwischen den Zeiten beruht,zwischen Mittelalter und Modernität, Christentum und Aufklärung,denen beiden er mit Teilen seines Wesens angehörte,ein Kritiker und ein Religiöser. Solche Not schafft Geist,schafft Tiefe,Freiheit und Ironie,schafft Persönlichkeit." 1)

> "Der Ironiker ist konservativ. Ein Konservativismus ist jedoch nur dann ironisch,wenn er nicht die Stimme des Lebens bedeutet,welches sich selber will,sondern die Stimme des Geistes,welcher nicht sich will,sonder das Leben." 2)

> "Ironie aber ist immer Ironie nach beiden Seiten hin, sie richtet sich gegen das Leben sowohl wie gegen den Geist,und dies nimmt ihr die große Gebärde,dies gibt ihr Melancholie und Bescheidenheit." 3)

Sieht Thomas Mann in dem ersten Zitat die Stellung Pascals - in Übereinstimmung mit seiner eigenen - in der Problematik des Zwischenzeitlichen,des Beheimatetseins zwischen den Gegensätzen, in der Polarität,so recurriert er im zweiten ausschließlich auf Nietzsche,verweist aber in diesem Bezug die Ironie auf die Seite des Geistes,im dritten schließlich wird die Ironie in ihrem wahren Wesen enthüllt als eine"Ironie nach beiden Seiten hin". Erst von hier aus kann es zu dem Wort von der "Mittlerstellung", der Vermittlung der Ironie kommen,eine Definition,die Thomas Mann selbst oft genug suggeriert und mehrfach wörtlich vorgeprägt hat. Wenn die Sekundärliteratur so bereitwillig daran angeknüpft hat,vertraut sie sich lediglich der Selbstaussage Manns an. Der Begriff "Vermittlung" selbst aber hat eine Spannweite vom alltäglichen Sprachgebrauch,in dem Vermittlung identisch mit Versöhnung ist,bis zur hegelianischen Philosophie,in der von der Vermitteltheit der Begriffe durch einander die Rede ist,in der nicht "Vermittlung zwischen" Polaritäten gemeint ist,sondern das offen-Lassen,Stehen-lassen der Polaritäten.

> "Die Vermittlung ist nichts anderes als die sich bewegende Sichselbstgleichheit,oder sie ist die Reflexion in sich selbst,das Moment des fürsichseienden Ich,die reine Negativität oder,auf ihre reine Abstraktion herabgesetzt,das einfache Werden."

> "Die Reflexion ist die reine Vermittlung überhaupt".

> "Vermittlung ist ein Anfangen und ein Fortgegangensein zu einem Zweiten,so daß dies Zweite nur ist,insofern zu demselben von einem gegen dasselbe Andern gekommen

1)Betr.,a.a.O.,S.482
2)l.c.560
3)l.c.565

worden ist."

"Wie das Denken eine Tätigkeit,Vermittlung in sich ist,so enthält auch der bestimmte Gedanke die Vermittlung in sich."

"Es gibt keinen Gegenstand der Natur und des Geistes, im Himmel,auf Erden und unter der Erde,'was nicht die Bestimmung der Vermittlung,ebenso wie die der Unmittelbarkeit in sich schlösse' ". 1)

Die Ambiguosität von "Vermittlung und Unmittelbarkeit" durchzieht das ganze Werk Thomas Manns,in dem einmal der Geist selbst als "Mittlertum" angesehen wird(bei Hegel heißt es "Reflexion" oder "Denken"),andererseits erst selbst durch die Ironie mit dem Leben vermittelt werden muß. Geist und Leben sind - in Anlehnung an Nietzsche - für Mann beide partikulär,abgesprengt,sie stehen deshalb unter der Ironie. Die Ironie ist dann das negative Mittel,das Absolute auszudrücken,das in diesen antagonistischen Momenten nicht gegeben ist. Sie "vermittelt" also durchaus nicht zwischen ihnen,sondern läßt die Entscheidung suspendiert,indem sie selbst die Ausdrucksfunktion übernimmt. Eigentliches Mittlertum im traditionellen Sinne dagegen ist der Humor,ihm steht jene versöhnende Funktion zu,die der Ironie ihrem Wesen nach nicht entspricht. Auch R.Baumgart[2] setzt sich mit diesem Problem auseinander und wendet sich gegen die fast "gegenstandslose abstrahierte Formel",zu der der im psychologischen Rückschluß auf den Dichter gewonnene Begriff der "Mitte zwischen Geist und Leben" geworden sei(darin zielt seine Kritik insbesondere auf die Arbeit von Biltz).
Wir haben dagegen das ständige Fluktuieren der Begriffe konstatiert,die Unfestigkeit(die bei Mann wie bei Nietzsche) Zitate ebenso "wahr" macht wie die entsprechenden Gegenzitate und den charakteristischen "aphoristischen Stil"[3] bei Nietzsche ausmacht. Während Hegel in seinem typischen Dreischritt von These/ Antithese und Synthese die Gegensätze dialektisch auflöst,läßt sie Nietzsche abrupt nebeneinander stehen,und es ergibt sich aus dieser Grundhaltung ein Pendant zur Mannschen Ironie,die auch nicht echte "Vermittlung" ist. Im Aphoristischen wie im

1) Zitiert nach dem Hegel-Lexikon,S.2580 ff
2)a.a.O.
3)Heinz Krüger,Studien über den Aphorismus als philosophische Form,Ffm,1956
Wolfgang Adler,Dialektische Motive im Denken Nietzsches,(eine noch unveröffentlichte Arbeit).

Ironischen entzieht sich die Aussage,bleibt die Entscheidung suspendiert,verliert das Urteil jeden Absolutheitscharakter.

> "Aphoristisches Denken bricht den Absolutismus der Erkenntnisprinzipien..." 1)
>
> "Aphoristisches Denken meidet hingegen als offenes Denken das Verknüpfen zweier Endglieder,die Ringbildung...eigene sich selbst aufhebende Endlichkeit." 1)

Handelt es sich bei Nietzsche jedoch um eine Denkform,um eine Philosophie,so ist Thomas Manns Ironie als Pendant zum Aphorismus Nietzsches fast ausschließlich als reine Erzählform zu verstehen. Sie manifestiert sich in rein erzählerischen Mitteln, konstituiert die "artifizielle Form" des Romans in einer eindeutigen Abgrenzung gegenüber der einfachen Romanform.

> "Die Selbsterkenntnis und damit die Selbstaufhebung der Subjektivität wurde von den ersten Theoretikern des Romans,den Ästhetikern der Frühromantik,Ironie genannt. Sie bedeutet,als formelles Konstituens der Romansform,eine innere Spaltung des normativ dichterischen Subjekts in eine Subjektivität als Innerlichkeit,die fremden Machtkomplexen gegenübersteht und der fremden Welt die Inhalte ihrer Sehnsucht aufzuprägen bestrebt ist,und in eine Subjektivität,die die Abstraktheit und mithin die Beschränktheit der einander fremden Subjekts-und Objektswelten durchschaut, diese in ihren,als Notwendigkeiten und Bedingungen ihrer Existenz begriffenen,Grenzen versteht und durch dieses Durchschauen die Zweiheit der Welt zwar bestehen läßt,aber zugleich in der wechselseitigen Bedingtheit der einander wesensfremden Elemente eine einheitliche Welt erblickt und gestaltet. Diese Einheit ist jedoch eine rein formale; die Fremdheit und die Feindlichkeit der innerlichen und der äußerlichen Welten ist nicht aufgehoben,sondern nur als notwendig erkannt, und das Subjekt dieser Erkenntnis ist geradeso ein empirisches,also weltbefangenes und in ihrer Innerlichkeit beschränktes Subjekt,wie jene,die zu seinen Subjekten geworden sind. Das nimmt der Ironie jede kalte und abstrakte Überlegenheit,die die objektive Form zur subjektiven,zur Satire und die Totalität zum Aspekt verengen würde,denn es zwingt das schauende und schaffende Subjekt,seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden,sich selbst,geradeso wie seine Geschöpfe,als freies Objekt der freien Ironie zu nehmen; kurz gefaßt: sich in ein rein aufnehmendes, in das für die große Epik normativ vorgeschriebene Subjekt zu verwandeln. Diese Ironie ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit: die inadäquaten Beziehungen können sich zu einem phantastischen und wohlgeordneten Reigen von Mißverständnissen und Vorbeigehen aneinander verwandeln,wo alles von vielen Seiten gesehen wird: als Isoliertes und Verbundenes,als Träger

1)Krüger,a.a.O.,S.109

des Wertes und als Nichtigkeit,als abstrakte Absonderung und als konkretestes Eigenleben,als Verkümmern und als Blühen,als Leidenmachen und als Leiden." 1)

Der Roman als Romanform hat feste Gesetze und Normen,aber die artifizielle Romanform hat bereits ein Bewußtsein,das zu komplex ist,als daß es dem Gegenüber Ich-Welt noch genügen könnte, die "Selbsterkenntnis und damit die Selbstaufhebung der Subjektivität" ist nur in der Ironie möglich. Der "Erzähler" ist noch aus einem früheren Stadium der Literatur überkommen,er symbolisiert dieses alte Verhältnis von Ich und Welt noch in adäquater - aber für den modernen Roman nicht mehr adäquater - Weise. Durch seine neue Form läßt Thomas Mann die alte Form Hartmanns von Aue durchscheinen,das ist nur in der Ironie möglich,die die Gegensätze nur im hegelianischen Sinne "vermittelt".
Thomas Manns Ironiebegriff - das sei abschließend noch einmal gesagt - ist nicht bestimmten traditionellen Strömungen und Tendenzen zuzuweisen,in sie einzuordnen(Romantik,Kierkegaard,Nietzsche,Hegelsche Dialektik),sondern solche Einflüsse sind höchstens aufzuzeigen,sie konstituieren nicht synthetisch einen Ironiebegriff Manns,sondern die Mannsche Ironie - allein greifbar in den Erzählformen,der Erzählhaltung - reibt sich an ihnen, tritt zu ihnen in Spannung und entzieht sich letztlich jeder Identifikation mit ihnen,jeder Definition durch sie.

EXKURS: INTERESSE UND IRONIE

Das Rückgreifen auf das Moment des Interesses zielt wiederum auf den Leser. Der Erzähler bildet das Interesse des Lesers(das ohnehin vorhanden ist,aber als nichtvorhanden hingestellt wird und so zum Vorwand werden kann,der die Möglichkeit suggeriert, diesem Interesse neue Nahrung zu bieten)weiter und verschärft es. Ein Leseranruf wie "höre und glaube",dessen einen Aspekt (den des Glaubens) wir für unsere Untersuchung so wichtig haben werden lassen,ist in einem weiteren - für die Erzählhaltung sekundären - Aspekt auf das Interesse des Lesers gerichtet. Denn "höre" spricht eben dieses Interesse im Leser an,weckt es auf, bezeichnet ihm,daß es sich im Folgenden um wichtige Vorgänge handeln wird. Andererseits aber schützt der Dichter sich dem differenzierten Publikum gegenüber gerade durch "Ironie und an-

1)Lukács,Theorie des Romans,a.a.O.,S.67/8

dere Vorbehalte"(H.Reiss,l.c.) vor dem direkten Zugriff. Es hält vielmehr das Interesse des Publikums in einer ironischen Distanz, treibt sein dialektisches Spiel mit ihm,indem er es scheinbar so nahe herankommen läßt,daß alle Vorgänge wie unter einer Vergrößerungslinse erscheinen,es unmittelbar teilhaben läßt und dann wieder in seinen Abstand zurückverweist mit der abwehrenden Geste,daß es unmöglich sei,"das Meer der Genauigkeit auszutrinken". "Genaumachen,Realisieren und Amplifizieren",die wir als ironische Stilmittel nannten,stellen sich also nur scheinbar in den Dienst des Interesses,sie tun es in eingestandener und sogar betonter Scheinhaftigkeit,die Teilnahme des Lesers zugleich provozierend und brüskierend.

Zwiespältig und sich der eindeutigen Wertung entziehend zeigt sich das Problem des Interesses und der Kategorie des Interessanten bei Thomas Mann,denn es steht unter der Ironie,ist abhängig von der Akzentverlagerung auf das Aesthetische,auf erzählerische,auf Darstellungsmöglichkeiten im Roman. Wie der Genauigkeits- und Wahrscheinlichkeitsbegriff an die Stelle des Wahrheitsbegriffs in der "einfachen Form" tritt,so substituiert die Kategorie des Interessanten hier in einer Schicht die nur aus der "hinzunehmenden Totalität" gerechtfertigte "rettende Wahrheit",die Heilsstruktur und den Verkündigungscharakter der Hartmannschen Dichtung.

> "Da du dich dazu abgehärtet hast,das ganze Dasein unter aesthetischen Kategorien aufzufassen,ist das Leid natürlich deiner Aufmerksamkeit nicht entgangen; es ist ja nun an und für sich weit interessanter als die Freude. Die Unerschütterlichkeit,womit du das Interessante,wo es sich zeigt,festhältst,wird von deiner Umgebung zumeist gründlich mißverstanden; bald giltst du für einen absolut herzlosen,bald für einen wirklich gutmütigen Menschen und bist doch keines von beiden. Denn du gehst freilich dem Leid mit derselben Ausdauer nach wie der Freude,aber beiden nur,weil sie eine Idee enthalten,die dein aesthetisches Interesse weckt." 1)

Prüft man Manns "Stoffe" auf diesen Aspekt des Leids hin,so handelt es sich fast durchgängig um solche,die es mit dem Leid zu tun haben,ja zeitweise sogar mit dem Tragischen(Buddenbrooks,Tod in Venedig,Joseph,Doktor Faustus,Die Betrogene); an ihnen bewährt sich die Kategorie des Interessanten. Das Interessante

1)Sören Kierkegaard,Das Gleichgewicht des Aesthetischen und des Ethischen in der Ausarbeitung der Persönlichkeit,a.a.O.,S.199

aber steht in einem bestimmten Verhältnis zur Gestaltung in der Form der Ironie. Ironie ist Nicht-Verhalten(Thomas Mann sagt:Es ist besser zu unterscheiden,als sich zu entscheiden"),das Nicht-Fixierte,wenngleich sie im "Interesse" einen Affekt zum Gegenstand hat,den der Dichter selbst mit dem der "Liebe" im Bereich des Lebens identifiziert(während das "Interesse" im Bereich des "Geistes" angesiedelt ist).

> "Der intellektuelle Name für 'Liebe' lautet 'Interesse',und der ist kein Psycholog,der nicht weiß,daß Interesse einen nichts weniger als matten Affekt bedeutet - vielmehr einen,der zum Beispiel den der 'Bewunderung' an Heftigkeit weit übertrifft. Er ist der eigentliche Schriftsteller-Affekt,und Analyse vernichtet ihn nicht nur nicht,sondern er saugt,sehr antispinozistisch,beständig Nahrung aus ihr." 1)

Thomas Mann will also den Begriff des Interesses als die durch Intellekt und Analyse hindurchgegangene Liebe verstanden wissen, ja,er verweist das Interesse auf die Analyse als seine eigentliche Nahrungsquelle. Diese Definition steht ganz in Einklang mit seiner Definition von der Kunst heute als Kritik. Die Liebe scheint im Interesse nur noch durch,sie ist "vergeistigt",was hier soviel wie "intellektualisiert" bedeutet,ist durch die Kritik hindurchgegangen wie der "Kern der Poesie" durch die Ironie, ohne von ihr zerstört zu werden.

Im Konkret-Stofflichen hat sich das "Interesse" in der Dichtung Thomas Manns einem ganz bestimmten Problem,dem des großen Sünders,zugewendet.

> "Ihr werdet zugeben,daß der alltäglich-mäßige Sünder der Gnade nur mäßig interessant sein kann. In seinem Fall hat der Gnadenakt wenig Impetus,er ist nur eine matte Bestätigung. Die Mittelmäßigkeit führt überhaupt kein theologisches Leben. Eine Sündhaftigkeit,so heillos,daß sie ihren Mann von Grund aus am Heil verzweifeln läßt,ist der wahrhaft theologische Weg zum Heil." 2)

Was im "Doktor Faustus" dann wirklich dargestellt wird,der an der Gnade verzweifelnde Sünder(thematisch),wird im "Erwählten" modifiziert,da Gregor viel eher zu dem Josephstypus der "Gottes-und Segenszutraulichen" gehört,zu den Heilssicheren,die nicht zweifeln und auch durch die Gnade nicht überrascht werden. Beidemale aber handelt es sich stofflich um die gleiche Ausgangsposition,ein extremes Maß von Sündigkeit des "Helden",

1)Betrachtungen eines Unpolitischen,a.a.O.,S.67
2)Doktor Faustus,a.a.O.,S.392/3

das das dichterische und darstellerische Interesse weckt. Die Nuance,daß vom "theologischen" und nicht vom "christlichen" Leben die Rede ist,verweist das Problem ins Wissenschaftlich-Abstrakte. Die Theologie wird dabei zum "Stoff",sie ist das Tote, Verfügbare,Berechenbare,selbst Gottes Interesse kann anhand der Konstellation des menschlichen Sündenweges,der Sündenschwere konstruiert werden,gerät in den ironischen Spielraum des Hermetischen,der abgebrauchten Muster und Schemata. Dieses "Wissenschaftliche" hat freilich seinen Platz in der ironischen Kunst, die mit dem Fertigen und Fixierten handelt und es zu transzendieren sucht,indem sie es überspielt,überbietet durch das Ungewöhnliche,Interessante,ihm das Interessante in seiner Steigerung über das Mittelmaß abgewinnt. Aus der Fiktion des göttlichen Interesses wird der Analogieschluß auf das künstlerische Interesse gezogen: auch der Künstler hat die Mediokrität eines "normalen" dogmatischen Ablaufs von mittlerer Sünde und reibungsloser Buße zu fürchten. Kann Gott an einem mittelmäßigen Sünder sein"Interesse"(sein "Liebe" nämlich) gar nicht voll zur exemplarischen Entfaltung kommen lassen,so ist es für den Dichter gleichermaßen unergiebig,das Mittelmäßige als das zugleich Uninteressante(da in ihm das "Leid" nicht voll zum Durchbruch kommt)zu gestalten. Der Aspekt des "Interessanten" kann andererseits auch an einen an sich "uninteressanten Vorgang" herangetragen werden,er ist nicht handlungsimmanent,sondern eine Frage der Perspektive.

> "(Schopenhauer:)'Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht,große Vorfälle zu erzählen,sondern kleine interessant zu machen.' Das sind klassische Worte,und besonders der Schluß-Aphorismus hat mir immer ausnehmend gefallen,weil er vom Interessant-machen handelt." 1)

Zwar steht die Aussage im "Doktor Faustus" mit dieser letzteren scheinbar in Widerspruch,denn dort sollte es sich ja gerade um "große Vorfälle" handeln; aber daran zeigt sich nur,wie die "großen Vorfälle" vorgeschoben werden,um das Interesse zu rechtfertigen,das sich genauso willig mit kleinen begnügt,da es aus sich selbst lebt,selbst schöpferische Impulse entwickelt(das "Interessant-machen"),den Aspekt des Interessanten an den Stoff heranträgt.

1)Thomas Mann,Die Kunst des Romans,in:Altes und Neues,S.387

Eine Kernstelle für den Begriff des Interesses und Interesseerweckens bietet das Bußkapitel im "Erwählten". Die Vorlage bringt mit dem Wunder den durchaus "interessanten" Vorfall(wenn es nun einmal außerhalb des religiösen Bereichs rein literarisch-stofflich gefaßt werden soll),das große Ereignis,das Phantastische. Hier realisiert sich nach Manns eigener Theorie das liebende Interesse Gottes am "heillosen Sünder" in geradezu idealer Verwirklichung. Trotz des vorgewendeten und pathetischen "höre und glaube",das an das Interesse des Lesers appelliert, kommt es jedoch geradezu zu einem Darstellungsgefälle innerhalb des Kapitels,zu einem understatement im Bezug auf dies Interessante,in der Assimilation an Naturvorgänge gerade eine Gegenbewegung gegen das Interessant-machen vollziehend. Daß dahinter dennoch das Phantastische plastisch und in allem Glanz der Poetisierung erscheint,die über Verwissenschaftlichung und Kommentierung triumphiert,ist ein zweiter hintergründiger Prozeß,ein Effekt,der gleichsam nur als Wirkung aus diesem Darstellungsgefälle hervorgehen kann.

> "Interessante Lebenserscheinungen,erwiderte er,haben wohl immer dies Doppelgesicht von Vergangenheit und Zukunft,wohl immer sind sie progressiv und regressiv in einem. Sie zeigen die Zweideutigkeit des Lebens selbst." 1)

Dieses Doppelgesicht haben die "interessanten Lebenserscheinungen" im Bußkapitel des "Erwählten",da hier der Zeitbegriff fast völlig aufgelöst wird,da es sich für Thomas Mann beim Interessanten immer um "Zwischenformen" handelt(wir denken an die seltsamen Schmetterlinge im "Doktor Faustus" und an die Gestalt Gregors auf dem Stein).

Ausdrücklich ist vom "Interesse" im "Erwählten" jedoch nur selten die Rede. An einer Stelle schimmert dieser Begriff deutlich durch,obgleich er durch den vorsichtigen und maskierten der "Schwäche für" ersetzt ist. Diese Stelle bezieht sich auf die Stoffwahl und ist also von grundsätzlicher Bedeutung. Der fiktive Erzähler Clemens setzt hier auseinander,weshalb er sich für die Geschichte der sündigen Geschwister entschieden habe und nicht für die der heiligen Geschwister Benedikt und Scholastika. Er wählt deutlich nach erzählerischen(aesthetischen) Möglichkeiten aus,nicht nach moralischen. Ja,es kommt unter dem

1)Doktor Faustus,S.307

Vorwand der Überbetonung des Moralischen(ein Interesse gerade für den großen Sünder zu nehmen,wird als moralisch höherstehend suggeriert als das "normale" Interesse für die Heiligkeit) gerade zu einer Umkehrung,zu einer Abkehr vom Heiligen,die sich in der Sprachpartikel "nur" manifestiert. Dieses"nur-Heilige" ist erzählerisch unergiebig.

In ganz offener Terminologie wird das Wort "Interesse" dagegen an völlig uncharakteristischen Stellen verwendet(S.13:zum Problem der sella gestatoria,S.114 mangelndes Interesse des Erzählers für Ritterspiele als deutliche Kontrastierung zur Vorlage, für die die als uninteressant erklärte höfische Welt von großer Aktualität und existenziellem Interesse ist). Zu einer Verdichtung des Interessebegriffs kommt es dann jedoch in der Situation, in der es sich nun um die genannte Doppelgesichtigkeit und Zwielichtigkeit(vgl.DF!) handelt,von der Thomas Mann das Interessante in seinen theoretischen Äußerungen abhängig gemacht hatte, in der Begegnung der Kirchenfürsten mit dem zum Naturwesen herabgeminderten Gregorius:

> "'Hier findet ihr nun,den Gott sich erwählt hat zum untersten äußersten Sünder.'
> 'Auch das',erwiderte der Anicier mit städtischer Höflichkeit, "ist eine interessante Begegnung'."
> (Erwählter,S.278)

Mit "städtischer Höflichkeit" zieht sich der Dialog auf das Interessenehmen zurück,das dem Zugriff der ethischen Wertung entgleitet. Das Wesen des Interessanten ist damit treffend umrissen,soweit es - wie hier - eindeutig unter der Ironie steht: der Kirchenfürst möchte sich seines Urteils,seiner Be-und Verurteilung enthalten und aus diesem Geist heraus spricht er das unverpflichtende und ihn nicht fixierende Wort von der "interessanten Begegnung". Das Interesse ist hier das neutrale Gebiet, auf dem der Geist der Ironie waltet,das Terrain des Desengagements. Scheint sich die Ironie zwar auf den Kirchenfürsten rückzubeziehen(also auf Inhaltliches),ist sie zweifellos von "entlarvendem Charakter",der das Institutionell-Erstarrte hinter dem Christlichen aufzeigt und kritisch aufzeigt,das der lebendigen Situation,dem Postulat an dieses Christentum nicht gewachsen ist und ausweicht,so ist sie doch zugleich auch spiegelbildlich die Distanzierung des "Erzählers" vom Erzählten. Der Erzähler nämlich zieht sich in der Auseinandersetzung mit der Problematik

der lebendigen christlichen Wirklichkeit,die er als solche schon in der Brechung gibt,auf das Gebiet des Aesthetischen zurück.

> "Es gibt,wie sich zeigen läßt,diesen einen zentralen Punkt auch im epischen Werk,ja dieses Ganze,einer unermüdlichen Geduld und Ausdauer abgerungene Werk des Erzählers Thomas Mann läßt sich auf diesen einen,eigentlich archimedischen Punkt zurückführen. Dieser eine zentrale Punkt,der den intellektuellen Trieb und Ursprung der individuellen Bedingungen seiner Sprache und Ausdrucksform in einem Namen zusammenschließt, ist das 'Interesse'." 1)

Es wurde bereits erwähnt,daß die "einfache Form" nicht mit dem Aspekt des Interesses an den Stoff herangeht,ihn nicht "interessant" zu machen sucht,sondern,daß dieser Aspekt des Interesses und des Interessanten nur innerhalb einer Kunstform erwachsen kann,die sich bereits als abgesprengtes und vom Leben isoliertes Element begreift und ausgibt. Er ist im Grunde der intellektuelle Umweg,da der unmittelbare,direkte Zugang zur Totalität versperrt ist. Das Interesse nämlich kennzeichnet sich dadurch, daß es immer Teilaspekte herausgreift,elektivistisch ist,sich dabei letztlich über seinen Gegenstand erhebt und über das "Interessantmachen" seines Objekts hinaus sich selber interessant wird. In dem reflexiven Moment(das wir in immer wieder anderen Zusammenhängen beobachtet und herausgestellt haben) wird es sich schließlich selbst zum Objekt.

> "...das Interesse sich selbst interessant wird..." 2)

> "...denn das Interessante enthält stets eine Reflexion auf sich selbst,weshalb auch in der Kunst das Interessante immer zugleich den Künstler gibt." 3)

> "Wenn der unscheinbare Anspruch,den ich anführte, von einem Interesse spricht,das notwendig mehr den affektiven Vorgängen als den intellektuellen gehöre, so gibt das Veranlassung über die Psychologie des Interesses nachzudenken,bei der es alles in allem nicht ohne Gefahren und Fallstricke abgeht. Ein Interesse gerät sehr leicht in ein Verhältnis der Solidarität und der endgültigen Sympathie mit seinem Gegenstande,es gelangt leicht dahin,zu bejahen,was es nur zu erkennen ausgegangen war. Ein Interesse ist selbst interessant; wo es besteht,ist die Frage,aus welchem Grunde und zu welchem Zwecke es besteht; es fragt sich zum Beispiel,ob ein vorwaltendes Interesse fürs Affektive selbst affektiver Natur ist oder von intellektueller Art." 4)

1)H.Wolffheim,Das "Interesse"als Geist der Erzählung,in:Euphorion 47,Heidelberg,1953,3./4.Heft,S.353 2)Wolffheim,a.a.O.,S.384
3)S.Kierkegaard,Entweder-Oder,Tagebuch eines Verführers,S.303
4)Thomas Mann.Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte,a.a.O.,S.188

EXKURS II.:
RELIGIOSITÄT UND IRONIE

Während das Interesse Teilaspekte herausgreift,ist das Religiöse eine Totalität,die wesentlich die "einfache Form" des Hartmannschen Romans bestimmt. Zeigt nun aber die Ironie gerade die Brüchigkeit,die Gespaltenheit der Welt auf,während das Religiöse eine geschlossene Welt bildet,so scheinen sich Religiosität und Ironie auszuschließen. Ironie als das Nicht-Gebundene steht in einer ganz bestimmten Spannung zu Religiosität als der Gebundenheit. Da aber die Ironie nicht auflösend ist,sondern vermittelnd im hegelianischen Sinne,die Gegensätze also stehen läßt, gegeneinander offen hält,absorbiert die ironische Erzählweise die "einfache" - oder wie wir hier sagen könnten: religiöse - in sich,das einfache Erzählen ergibt sich als bloße Spielform des ironischen Erzählens in der Rezeption,die einfache Form ist "in ihrem Kern" als Mitgift dem artifiziellen Erzählen zugeteilt. In der Unterschicht wird dabei der Versuch unternommen, durch die Ironie das Wunder noch einmal zu legitimieren. Es wird nämlich auf eine brüchige und beinahe unmögliche Art(im Spielraum der negativen Totalität,der hermetischen Begrenztheit) noch einmal für den Roman möglich gemacht nach dem Prinzip,daß aus der "totalen Konstruktion sich letztlich doch wieder der Ausdruck gebiert"(Doktor Faustus,l.c.)
Von hier aus ergibt sich noch einmal der neue Typus der Ironie, der Parodie,die nicht auf Destruktion aus sind,die nicht um ihrer selbst willen dastehen,sondern das Parodierte gleichsam als Kontrasthintergrund stehen lassen. Dieser Typus des Parodistischen nimmt neben dem anderen(der Parodie um ihrer selbst willen) einen bedeutenden Raum in der modernen Literatur ein,er behauptet sich in allen Gattungen. [1)]
Das Problem des Parodierens hängt übrigens wieder eng mit dem der Rezeption zusammen,indem das Parodistische immer zugleich auch auf die Fragestellung nach dem "Stoff" trifft,oder vielmehr aus ihr erwächst. Der rezipierte "Stoff",das Religiöse und das in der "einfachen Form" Gegebene treten in Kanns Roman in Spannung zu dem Neuen,geben den Hintergrund ab,werden jedoch in dieser Spannung nicht aufgehoben,sondern die Gegensätze werden

1)Vgl.dazu Reinhold Grimm,Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts,in:Der unbequeme Dürrenmatt,Theater unserer Zeit,Bd.4, Stuttgart 1962

durch einander vermittelt. Daß auch die Mannsche Art der Parodie freilich gekennzeichnet ist durch ähnliche Strukturen wie die "altbekannte Parodie",wurde gesagt,und diese gemeinsame Struktur wurde gesehen in der "Beibehaltung des Äußerlich-Formalen" und "Veränderung des Inhaltlichen". Eine solche Beibehaltung des Formalen zeichnet sich im gesamten modernen Roman ab,soweit er es mit religiösen "Stoffen" zu tun hat,selbst da,wo dies nicht der Fall zu sein scheint,moduliert sich ganz deutlich eine Struktur heraus,die wir die "religiöse Terminologie" nennen. Diese religiöse Terminologie aber wird nie als solche angewendet,sondern stets nur in der Spannung des Ursprünglich-Religiösen zum Parodistischen. Wir brauchen hier nicht erneut die Ursachen für eine solche Veränderung betonen. Es versteht sich von selbst, daß in einer religiös gebundenen Zeit wie der Hartmanns freilich auch die religiöse Terminologie nahezu noch den Stellenwert des Offenbarungswortes hat,daß sie diesen Offenbarungscharakter allerdings aufgeben muß,sobald das epochale Weltbild nicht mehr vom Religiösen her bestimmt ist. Sprachlich macht sich das bereits in Goethes Zeit stark bemerkbar. Schon dort dringt die Terminologie der Metaphysik in die dichterische Sprache ein,die Genievergottung ergibt im Sprachlichen das Wortfeld des Genies verkoppelt mit dem des Göttlichen(das setzt etwa ein mit "Künstlers Morgenlied",in dem vom Tempel,Altar der Natur,vom Allerheiligsten des Herzens die Rede ist),die Vergottung der innermenschlichen Liebe bildet ein anderes(man kann bei der Geliebten "beichten",sie "erteilt Absolution" etc).

Das Neue in dieser Handhabung der religiösen Terminologie ist nicht die Wiederkehr im Dichterischen als solche,denn schon bei Gottfried von Straßburg(oder auch im Minnesang)bleiben mystische Termini nicht im Bereich des Metaphysisch-Religiösen,sondern sie werden auch auf die innermenschliche Liebe beispielsweise übertragen. Handelt es sich bei Gottfried jedoch um Analogie,so liegt bei Goethe bereits eine volle Säkularisierung vor. Diese Säkularisierung aber ist es,die dann charakteristisch im modernen Roman hervortritt und dort zu voller Entwicklung gelangt ist. Daß das Weltbild und Werk Manns(und vieler moderner Schriftsteller)noch von christlichen Grundstrukturen beherrscht ist, steht außer Frage,gerade bei Thomas Mann handelt es sich ja um einen Dichter,der sich immer wieder ganz bewußt in die abend-

ländische Tradition stellt; zugleich aber erlebt sich diese Richtung des modernen Romans(der modernen Literatur überhaupt) als End- und Spätprodukt. In dieser spätzeitlichen Situation hat man in einer Art von Platonismus nur noch "das Abbild des Abbildes",es aktiviert sich in Thomas Manns Werk - soweit es das Religiöse berührt - zweifellos so etwas wie ein "Kulturchristentum",ein aus Bildung,Erziehung und Tradition erwachsenes Weltbild,das Religiöse erfährt innerhalb dieses Abbildhaften seine Brechung,es tritt in die existenzielle Spannung zum Ironisch-Parodistischen. Darin wird es umgeformt in bestimmte aesthetische Strukturen und kann erst jetzt wieder ein Eigenleben führen,in der Befreiung vom Festgelegten,Vorgeformten gelangt es noch einmal zu einer nahezu absurden Fruchtbarkeit,die allerdings von der Lebenswirklichkeit und -dynamik des Religiösen im Roman Hartmanns grundsätzlich unterschieden ist. Gehen bei Hartmann Außerdichterisch-Christliches und Literarisches eine bruchlose Einheit ein,so stehen sie ideell bei Mann in ständiger Spannung,auf sprachlichem Sektor allerdings bilden sie eine Schicht,die eine neue(aesthetische)Synthese zu schaffen scheint. Diese Synthese ist freilich nur über den Kunstgriff des Parodistischen möglich: im Parodistischen handelt es sich um das Stehenlassen des Formalen. Im "Erwählten" bleibt innerhalb des Chronikstils das Religiöse durchaus in seinem Rahmen,die religiöse Terminologie fällt aus der "Historisierung"(Pseudo-Historisierung) des Stils keineswegs heraus. Werden so einerseits religiöses und literarisches Sprachgut als ursprüngliche Einheit fingiert(innerhalb der Pseudo-Historisierung),so werden sie andererseits nachträglich in der Fiktion erst assimiliert - oder gerade in eine Spannung gesetzt,die von der Parodie getragen wird. Es handelt sich also auch hier um ein erzählerisches Ausbalancieren,das unfest,unentschieden bleibt und die eine wie die andere Deutung zuläßt.

Das "Spiegeln zweier grundverschiedener Wertwelten"[1],der christlichen und der alltäglich-banalen bei Joyce und der Welt des Heiligen mit der des Sünders bei Mann(etwa in einer Übereinanderschichtung der Gestalt Marias und Sibyllas im Sprachlichen oder einer Analogie Joseph-Christus im Josephsroman über die Analogie Rahel-Jungfrau-Maria)soll im höheren Sinne sowohl die

1)Stanzel,a.a.O.,S.132 über die Ulysses-Bloom-Handlung

"universelle Geltung" der Handlung bestätigen als auch ihren Realitätscharakter voll "grotesker Banalität". Innerhalb der Säkularisierung werden die religiösen Termini zu bloßen Oberflächenbegriffen,(nicht oberflächlich freilich),sind in ihrem neuen Wirkungsbereich durchaus wieder ernst gemeint,gehören aber nur der Rezeptionsschicht an,in der Parodie und der in ihr hervorgebrachten Spannung dagegen bewahren sie etwas von ihrem ursprünglichen Symbolcharakter,ohne jedoch ihren einstigen Stellenwert innerhalb des Kunst-oder Weltgebäudes voll zu behaupten.

> "Er selbst findet in sich "eine gewisse Neigung zur 'Säkularisierung' des religiösen Begriffes,zu einer psychologischen Überführung ins Profan-Sittliche und Seelische"(An Kerényi,7.10.1936).' 1)

In der Entropie kreist die Kunst um sich selber,es kommt allein von daher schon zu einer Verschiebung der Begriffsinhalte,die innerhalb dieser in sich geschlossenen und auf sich selbst bezogenen Kunsttotalität und -realität "säkularisiert" und an das Aesthetische assimiliert werden oder eben als Spannungspole stehen bleiben,nicht aber die Ausrichtung dieses Aesthetischen bestimmen wie in Hartmanns Kunst noch. Entropische und ektropische Kunst sind Manifestierung zweier grundverschiedener menschlicher Seinsweisen,wie Martin Buber beispielsweise sie fixiert:

> "Denn die beiden metakosmischen Grundbewegungen der Welt: die Ausbreitung in das Eigensein und die Umkehr zur Verbundenheit finden ihre höchste menschliche Gestalt,die eigentliche Geistesform ihres Kampfs und Ausgleichs,ihrer Mischung und Entmischung in der Geschichte des menschlichen Verhältnisses zu Gott. In der Umkehr wird das Wort auf Erden geboren,in der Ausbreitung verpuppt es sich zur Religion,in neuer Umkehr gebiert es sich neu beflügelt wieder." 2)

In der "Rückbiegung",wie es auch vom Egozentrischen heißt,wird der Dialog im Konkreten geboren,wird aber in Thomas Manns Fall das Göttliche ganz um den Menschen zentriert("säkularisiert"), der zum eigentlichen Gegenstand des Dichters wird. Von dieser Warte aus gewinnen die an sich (im Bereich des Religiös-Christlichen) von außen kommenden und einwirkenden Begriffe,gewinnt das Metaphysische als solches eine Modifizierung auf die retrospektive Totalität des humanistisch-säkularisierten Bereichs hin. Da die Kategorien des Metaphysischen und des Religiösen bei Thomas Mann(und im modernen parodistischen Roman überhaupt) in

1)Alemann,a.a.O.,S.146
2)Martin Buber,Einsichten,Wiesbaden,1953,S.9

ihrer Verabsolutierung nicht mehr bestehen,sondern durch den ironischen Vorbehalt geschützt sind,so können sie andererseits auch nicht mehr den Maßstab seiner Kunst bilden. Die "rein aesthetische" Kunst läßt sich nicht vom Weltanschaulichen her messen,während man Hartmann Unrecht täte,bezöge man nicht sein Weltbild in sein Kunstbild mit ein(in Wirklichkeit sind diese Trennungen Weltbild/Kunstbild,Leben/Geist oder wie wir sie genannt haben für Hartmann rein hypothetische Arbeitsbegriffe,sie bestehen nicht wirklich).

Die religiöse Terminologie,ein Begriff etwa wie der der Gnade bei Thomas Mann(der Zentralbegriff im Josephsroman,im Doktor Faustus und im Erwählten) muß aus dem Bereich und Wesen entropischer Kunst heraus begriffen werden,innerhalb dessen dann er durchaus wieder eine Autoritativfunktion besitzt. Wenn man diese Scheidung trifft,diese Verschiebung miteinbezieht,das Wesen der Parodie in der Begriffssäkularisierung mitschwingen fühlt, sich ihrer Wurzeln und Beheimatung im Geist Mannscher Epik(als narzißhafter Kunst) bewußt bleibt,wird der Gnadenbegriff(und andere hier nicht beispielhaft angeführte Begriffe) einer Bewertung vom Religiösen her entzogen,wird er der Verurteilung durch das Wort "unchristlich" entrückt. Er gewinnt seine Integrität in der Beheimatung im Aesthetischen,in das er - ja die religiöse Terminologie überhaupt - gleichsam als Autoritativsphäre mitübernommen wurde.[1] So ordnen sich nun Selbstzeugnisse des Dichters ein,die man bislang immer als Widersprüche betrachten mußte:

> "Glauben Sie mir,ich mache viele Späße,aber mit der Idee der Gnade ist es mir herzlich ernst - seit langem steht mein Denken und Leben in ihrem Zeichen. Ist es denn nicht die reine Gnade,daß ich noch dieses in Gott heitere Büchlein hinbringen konnte?" 2)

1)vgl. im Übrigen dazu unser Kapitel über den "Kristlichen Leser und das dort zum Gnadenbegriff Gesagte. Für den "Erwählten" selbst seien hier nur zwei weitere Zitate angeführt,die die Säkularisierung des Gnadenbegriffs verdeutlichen:Erw.294:"der Papst hatte)eine verwegene Art,die Gottheit zur Gnade anzuhalten" und Erw.298:"..große Politik,daß Gnade vor Recht ergehe".In ähnlicher Richtung ist der Gnadenbegriff im DF(795)zu verstehen,wo Frau Schweigestill sagt:"...und da k'hert a Verständnis her! Viel hat er von der ewigen Gnaden g'redt,der arme Mann,und i weiß net,ob die langt.Aber a recht's a menschlich's Verständnis, glaubt's mir,des langt für all's."

2)Aus einem Brief Thomas Manns,Waschzettel der Ausgabe des Erw., Ffm, 1951

"...der verspielte Stil-Roman,die Endform der Legende,bewahrt mit reinem Ernst ihren religiösen Kern, ihr Christentum,die Idee von Sünde und Gnade." 1)

DAS SPIEL VOR GOTT

Der Punkt,in dem Thomas Mann vielleicht am entscheidendsten von Hartmann abweicht - was den Stoff betrifft - ist die Audienz der alten Sibylla beim Papst,ist die Bewußtseinsdarstellung der handelnden Personen in diesem großen Schlußgespräch. Das Halbdunkel, das bei Hartmann zwischen Mutter und Sohn bei der ersten Begegnung waltet,das ahnungshafte Aufdämmern eines Erkennens wird im Papstgespräch bei Hartmann abgelöst durch das helle Licht der Gnade,das alle Unklarheit absorbiert hat und überstrahlt in einer großen Klarheit und Eindeutigkeit. Mutter und Sohn erkennen sich diesmal nicht,sie reagieren nicht mehr mit der "Stimme des Blutes" aufeinander,daß diese Sprache zwischen ihnen versiegte, ist bereits ein Zeichen der Gnade Gottes. Erst im Gespräch finden sie zueinander,im Wort klärt sich alles,was sich bei Thomas Mann wiederum "auf den ersten Blick" entscheidet. Trotz dieser an sich sinnlichen,blutsmäßigen Reaktion(die der durch die Psychologie hindurchgegangene Dichter nicht verleugnen kann für seine Romangestalten) kommt es zu einem viel ausgeprägteren Dialog,zu einem wirklichen Gespräch zwischen Mutter und Sohn im "Erwählten". Das Gespräch bei Hartmann ist der typische Dialog der einfachen Form,er ist ganz analog zu einem im "wirklichen Leben" denkbaren Dialog; wohingegen der bei Thomas Mann so deutlich wie kein anderer in diesem Roman den Charakter der artifiziellen Form betont. Wie wir für den Dichter oder "Erzähler" das Tragen der Maske als hervorstechenden Zug erkannt haben, bricht nun auch in den Romangestalten(allerdings ist diese Initiative von der Romangestalt aus nur Fiktion,sie ist Teil der Fiktion,sie wird miterzählt) das Mimische stark hervor. Freilich gibt es im "Erwählten" solche "gestellten" Dialoge,wie etwa die Beichte der Geschwister vor Herrn Eisengrein(auch hier handelt es sich um eine Beichte!),wie auch die Erkennungsszene zwischen Gregor und seiner Mutter(auch hier geht es erneut um eine Erkennungsszene!)- die Schlußszene ist also von langer

1)Bem.z.Erw.,l.c.

Hand im Roman vorbereitet,er weist Vorformen auf,schafft eine Fülle des Materials,über das dann ironisch verfügt werden kann. Erst auf der Basis dieser "Spielbarkeit" des Romans,auf dieser Rollenhaftigkeit der Figuren kann sich das "Fest des Erzählens", der"mythisch gefeierte Dialog",das "Spiel vor Gott" entfalten. Diese Spielbarkeit und dies mythische Feiern des Gesprächs steht in bewußter Inkongruenz und Spannung zur Mimik der Situation(Mutter und Sohn erkennen einander sofort,sie zelebrieren jedoch das Gespräch durch,als handele es sich um eine kultisch festgelegte Handlung,um einen Ritus,den alle Beteiligten kennen und der ja gerade in dem Wissen aller Beteiligten um ihn sein Fundament hat). In dieser Szene wird über das Medium der Parodie beinahe etwas von dem Beichtcharakter zurückgewonnen,den die Schlußszene bei Hartmann nicht stark ausprägt. In der Rückkehr zu Formelhaftem,zum ;Ausdrücklich-Sprechen" zielt das - im Werk Manns freilich anders einzustufende - Gespräch auf den wirklichen Beichtvorgang ab,während es andererseits den Beichtcharakter immer wieder nach dem Gestellt-Bühnenhaften hin transzendiert. Der Spannungscharakter in dieser Szene ist so stark,daß das Ausbalancieren durch ihn fast gesprengt zu werden scheint, die Pole sind enger zueinandergerückt,die Dimensionen unmeßbarer. Noch einmal(wie schon im Bußkapitel)beobachten wir den Vorgang wie neben der Rationalisierung,Versachlichung,der größeren "Wahrscheinlichkeit" der Darstellung das Phantastische,das Wunderbare nur vertieft wird - selbst,wenn es sich in der Parodie bricht und einen ganz neuen Charakter gewinnt.

> "Dem scheinbar Unmöglichen soll eine einleuchtende Erklärung gegeben werden,die aber in ihrer Unmöglichkeit das Wunderbare nur neu bekräftigt. Dieses ironische Stilmittel,Unbegreifliches hinter dem Rücken skeptischer Argumentation in die Erzählung einzuschmuggeln,hatte Thomas Mann schon im "Zauberberg" angewendet. Auch dort wurde der Okkultismus erst ironisiert und mit theoretischem Zweifel in Frage gestellt,um sich dann auf das Unwahrscheinlichste zu manifestieren." 1)

"Auf das Unwahrscheinlichste" auch manifestiert sich hier der Beichtvorgang,während zugleich auf das Wahrscheinlichste ein Erkennen erklärt und psychologisiert wird,das bei Hartmann höchst differenziert und schwer greifbar bleibt. Die restlose Aufrichtigkeit im Wort(der Spielenden) wird als die Form von

1)Baumgart,a.a.O.114

"Wahrheit" empfunden,die nicht nur der Beichtende vor den Ohren seines Beichtigers zu sagen hat,sondern auch der Erzähler vor den Augen seines Lesers. So wird hier auf hintergründige Weise der Wahrheitsbegriff noch einmal in den Roman eingeführt,setzt - in ironischer Verspieltheit - den Wahrscheinlichkeitsbegriff noch einmal an zweite Stelle. Andererseits ist dieses "Wahrheitsfundament", das viel mehr mit einem Realismus-oder Naturalismusbegriff gemein hat als mit dem Hartmannschen Begriff der religiösen Wahrheit(die identisch mit seiner Kunstwahrheit ist),bereits vorausgesetzt als "Material". Die Szene arbeitet mit diesem Material,das der Roman entwickelt und durchgeformt hat; denn nur das Fertige,Verfügbare wird spielbar. Dies Fertige,Verfügbare, Spielbare aber ist nicht etwa die Vorlage Hartmanns,es ist Fiktion,entsteht aus der Rezeption selbst,denn Hartmanns Dialog dient nur noch als vager Anhaltspunkt,keineswegs als "mythisches Klischee",die Klischeehaftigkeit wird fingiert,sie ist letztlich die Befreiung vom Stoff der Vorlage zu einem echten "Stoff",der dynamisch,entwicklungsfähig ist,obwohl gerade dieser Dialog sein "Gesicht im Nacken" zu haben scheint,obwohl über ihm die"Geschichte" zu stagnieren scheint. Hier kommt es in einer Exorbitanz des Erzählens zu einer Befreiung nicht nur vom vorgeformten Stoff, von der Gebundenheit an die Vorlage,sondern auch zur Emanzipierung vom "erstarrten Wort",der "toten Sprache",indem der Dialog gleichsam zur bloßen Partitur wird und die eigentliche "Musik hinter den Worten" zum klingen kommt. Diese "Musik hinter den Worten" aber ist das "Fest des Erzählens". Wie im Josephsroman,spielt auch im "Erwählten" dies "Fest des Erzählens" und der Unterhaltung vor Gott auf zwei Ebenen,der stofflichen und der erzähltechnischen. Joseph und der Papst Gregor sind es(dem Stoff nach),die jenes Spiel vor Gott in den großen Erkennungsszenen der beiden Romane veranstalten. Für den "Erwählten" gibt es bei Hartmann einen Ansatzpunkt zur Ausgestaltung dieser großen Schlußszene,einen sehr vagen Ansatzpunkt allerdings. Es heißt bei Hartmann,daß der Papst seine Mutter "mit listen" ausfragt. Was dieses "mit listen" meint,gehört in die Interpretation,für das Erzählerische bleibt jedoch festzuhalten,daß es absolut im Bereich des Ernsthaften,Unironischen beheimatet ist. Obwohl der Papst Gregorius seine Mutter auch bei Hartmann erkannt hat(er mußte sie erkennen allein an ihrer Beichte,die zugleich seine

Geschichte war),gehört dies Fragen "mit listen" in den Bereich der Beichtpraxis,ist es nicht das Zelebrieren eines Dialogs,das Feiern des Erkennens und der Vollzug dieses Erkennens in einem textbuchartig fixierten Gespräch. Anders ist es in der Rezeption,da beide Gesprächspartner einander erkannt haben und nun selbst sprechend das Textbuch schaffen,während sie den Eindruck erwecken,bereits nach einem Textbuch zu agieren und ein "mythisches Klischee" zu repetieren. Während in dieser Szene bei Hartmann von dem Erzähler nichts zu spüren ist,weil dieser Erzähler sich im Hintergrund hält,nicht selbst in Funktion tritt,tritt in der Rezeption die Erzählhaltung an die Oberfläche. Steht bei Hartmann der Dialog rein da,für sich unvermittelt,unkommentiert, so steigert sich die Erzählhaltung der Rezeption an diesem Dialog,der nicht mehr Eigenfunktion hat,nicht mehr ausschließlicher Erzählungs-und Handlungsträger ist,laufen Erzählhaltung und Dialogvorgehen parallel,sich ineinander spiegelnd in einer gleichen Grundstruktur. Diese Erzählhaltung reflektiert auf der Ebene des Aesthetischen den Handlungsablauf,auch sie "spricht ohne Hinterhalt" und "ausdrücklich",auch in ihr ist dies "graß-in-Worte-Fassen" zugleich Kasteiung und Unterhaltung vor Gott,der "über das Erstaunlichste nicht mehr erstaunt"(317,Erw.):

> "Ist doch die ganze monumentale Tetralogie Thomas Manns ein Spiel,ein Fest-Spiel,eine festliche Wiederholung,als die er selbst sein Werk oft genug bezeichnet(Neue Studien,S.166),die Ausfüllung eines alten Schemas,alt wie die Zeit,älter als die Zeiten. So wie der Dichter für uns eine festliche Wiederholung einer alten Sage veranstaltet,damit Wesen und Weg der Menschheit daran deutlich werde,so veranstaltet Gott das ganze Geschehen als ein feierliches Schauspiel für sich selbst,damit er daran Sein Wesen und Seinen Weg ablesen könne." 1)

Seidlin gibt hier zwar das Stichwort für die Einordnung des "Spiels vor Gott",er sieht jedoch die Initiative dieser Vorführung noch bei Gott,er sieht die Analogie des dichterischen Feierns einer "alten Sage" zu dem Feiern des ganzen Daseins,das Gott sich selbst veranstaltet. Hier aber ist der Zusammenhang anders,die Romanfiguren spielen vor Gott und,indem sie das tun, mit Gott. Sie beziehen ihn in ihr Spiel mit ein.

> "Das Menschenmaß ist die absolute Grenze für ein ironisches Spielfeld,was darüber hinausgeht,das Über - wie das Unmenschliche liegt außerhalb seiner Reichwei-

1)Oskar Seidlin,Ironische Brüderschaft,a.a.O.,S.52

> te. Nur im rein menschlichen Bereich gibt es Konvention und überblickbare Verhältnisse,die sich bis zu jener Geheimnislosigkeit abklären können,die Voraussetzung des ironischen Stils ist...Höchstens können die Himmlischen selbst in den ironischen Spielraum eintreten, wo sie ihrerseits an eine Konvention gebunden zu sein scheinen. Den Versuch,Gott selbst in eine Konvention einzubeziehen,unternimmt das Alte Testament." 1)

Gott wird mit dem Menschenmaß gemessen - sowohl im Josephsroman als auch im "Erwählten",er gerät in den Bereich des Verfügbaren, Spielbaren,Berechenbaren. Gott ist auf den Menschen angewiesen, der Mensch verhält sich ihm gegenüber nach dem Modus der "Gottessorge",diesem Kennbegriff des Josephsromans,der meint,daß der Mensch Sorge trägt,auf der Höhe der Zeit zu sein,Gottes Handlungen nach Möglichkeit zuvorzukommen,sie zu lenken,zu bestimmen,ihnen die vom Menschen gewünschte Richtung zu geben. In der Gottessorge greift der Mensch Gott vor,kommt er ihm auf mehr als halbem Wege entgegen. Indem er aber diesen Bezugspunkt setzt, in Spannung zu ihm tritt,gewinnt die autonome Handlungsweise des Menschen zugleich einen Charakter der Fingiertheit,der bloßen Setzung,des Spiels. Die Gottessorge nämlich hebt Gottes Allmacht nicht auf,sie ist auch nur das Spiel nach bestimmten Regeln,nach allerdings vom Menschen gesetzten Regeln,die aber keinen Anspruch haben,wirkliche Gültigkeit Gott gegenüber zu haben,die ihn nicht binden,wenngleich das suggeriert wird. Auch hier wieder hat ein Begriff im Werk Manns eine doppelte Funktion,er humanisiert die Beziehung Gott-Mensch,säkularisiert sie,ironisiert sie im Abspielen bestimmter Konventionen und Denkmodelle,hinter diesem - auf den menschlichen Spielraum beschränkten und auf menschliche Verhältnisse umgedachten und für sie vereinfachend gesehenen - Vorgang der Einschränkung Gottes in seiner Allmacht zeichnet sich trotzdem ein von allen intellektuellen Umdeutungen und spielerischen Vorbehalten unangetastetes Gottesbild ab. Gottes Allmacht bleibt integer,das Spiel mit Gott,Spiel vor Gott ist reine Fiktion,es ist beschränkt auf die Kunstwirklichkeit,die aesthetische Ironie. Von hier aus ist der Sprung aus der Fiktion heraus in die "Lebenswirklichkeit" völlig unmöglich, der Rückschluß auf "Thomas Manns Gottes-und Weltbild" unerlaubt,es handelt sich um reine Kunstformen,Erzählschemata.

Mit seinem "Spiel vor Gott" steht Thomas Mann terminologisch

1)Alemann,a.a.O.,S.148

plötzlich mitten in der großen literarischen Tradition des "Welttheaters",rückt an Calderons[1] wie an Hofmannsthals[2] "Großes Welttheater" heran,mit letzterem sogar(mit dem Spiel vor Gott im "Erwählten") durch eine merkwürdige Übereinstimmung verbunden.[3]

Von Calderons Schauspiel leitet sich die "das Ganze tragende Metapher" her,"daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut,worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen." Sind aber in diesem allegorischen Spiel die Weltgeschichte und das Menschenleben ein Schauspiel,ist Gott der Leiter,die Welt die Bühne,auf der die Menschen als Spieler agieren,so kehrt Thomas Manns Fiktion das Verhältnis dahin um, daß zwar die Welt die Bühne bleibt,der Mensch seine Rolle spielt, Gott selbst aber auch nur ein Spieler ist,eine Rolle,ein gestelltes,fiktives Gegenüber,das auf das Textbuch zugeschnitten ist,typenmäßig auf die Rolle hin ausgewählt wurde. Nicht Gott ist hier mehr "Meister","Bildner" der die Rollen verteilt,die Regie führt,sondern der Erzähler. Die Bühne der Welt aber ist Fiktion,Spiel im Spiel. Während sich Calderons Akteure noch auf einen sehr eng begrenzten Raum eigener Freiheit beschränken müssen,ganz in ihrer Festgelegtheit durch Gott bleiben,der "sich aus eigner Macht bereiten will ein Fest"(S.40),gesteht Hofmannsthals Rezeption ihnen eine größere Bewegungsfreiheit zu:

> Widersacher: :"...wie kann ein Schauspiel den ergetzen, der es vorbestimmt,Eingang und Ausgang,bis aufs I-Tüpfel?" Meister:"Wahl ist ihnen gegeben zwischen Gut und Böse,das ist ihre Kreaturschaft." 4)

Thomas Mann steht dabei in seiner Auffassung Calderon näher(um den Vergleich durchzuführen); denn auch seine Figuren agieren "nach vorgeprägten Mustern" in einem sehr beschränkten Spielraum des Individuellen innerhalb des "mythischen Klischees",so daß ihnen fast nicht mehr Eigenes bleibt als dem Mimen die Im-

1)Calderon de la Barca,Das große Welttheater,Paderborn,o.J.,in: F.Schöninghs Textausgaben,No.87
2)Hugo von Hofmannsthal,Das Salzburger große Welttheater,Leipzig,1922
3)Hofmannsthal,a.a.O.S.1o spricht von "Chymie"in Bezug auf Gott: "Chymie. Das ist seine Sache."; - im "Erwählten" heißt es auf S. 287 über Gott:"wie sehr bewundr ich sie,Deine heilige Alchimie". Als zweites Wort der Übereinstimmung wäre "Cingulum"(S.2o b. Hofm.)anzuführen,ein nicht gewöhnlicher Terminus in zeitgenössischer Dichtung,der im"Erwählten" dann als Leitmotiv wiederbegegnet. 4) S. 13

provisation. Und doch ist bereits diese Beschränkung des Spielraums schon Fiktion. Hartmanns Helden dagegen reagieren wie die Hofmannsthals im vollen Maß christlicher Freiheit,wie bei ihm beginnt die "Welt" sich zu emanzipieren(Hofm.,S.11:Welt:"Ho, Herr! Der Mensch ist mein Werkstück!"),ohne daß Hartmann freilich so weit ginge,die Welt zu einer autonomen Meisterschaft kommen zu lassen.

Thomas Mann hat den Gedanken des Welttheaters parodistisch aufgegriffen. Während das "Welttheater" ursprünglich ein Abbild eines metaphysischen Verhältnisses darstellt,wird es bei Mann zum reinen Fiktionsspiel,das der Erzählhaltung zugehört. Der Begriff des Welttheaters muß von da aus allerdings eine Erweiterung erfahren und aus seiner begrifflichen Festgelegtheit freigemacht werden,um einen solchen Vergleich zu ermöglichen. Thomas Manns"Welttheater" vollzieht sich nicht mehr in sakralen Formen(obgleich es zelebriert wird),leitet sich nicht mehr von der "Moralität" her,vom religiösen Spiel(obgleich das Religiöse als Spannungspol in ihm mitrezipiert wird),spielt sich weniger auf der handlungsmäßigen als der erzählerischen Ebene ab. In seinen mehrfachen Anspielungen hat sich Thomas Mann eine Gattung der Weltliteratur nutzbar gemacht,in der er selbst nicht schreibt. Das entspricht jedoch durchaus der Tendenz zur Vermischung der Gattungen,die wir aus der modernen Literatur kennen(es stimmt im Übrigen mit Käte Hamburgers Kategorisierung überein,die Epik und Dramatik gemeinsam unter dem Oberbegriff der "fiktionalen Gattung" zusammenfaßt). Es geht Thomas Mann jedoch nicht um eine ideelle Aufnahme einer anderen literarischen Richtung,sondern er schafft eine Parallele im Bereich des Romans selbst,die Anspielung weist darauf hin,es entsteht jedoch keine Analogie,sondern eine durchaus eigene Form. Das Mimische in den beiden in Frage stehenden Szenen aus dem Josephsroman und dem "Erwählten" ist durchweg der dramatischen Tradition verpflichtet,es hat etwa die Funktion der Regieanweisung im Textbuch,es entsteht vorzugsweise in unmittelbarer Nähe des Dialogs(also in Szenen wie der Audienz im E.,der Erkennungsszene in E.und J.). Einenweiteren Hinweis auf dramatische Tradition gibt das "Vorspiel in Oberen Rängen",das nicht nur in Analogie zum "Prolog im Himmel" in der Faustdichtung steht,sondern den Roman als Bühnenspiel ausweisen möchte,in dem Gott und Men-

schen ihre Rollen haben und einhalten. Gerade im Josephsroman nämlich geht es um das "Einhalten" eines Schemas,einer unveränderlichen Rolle,dem alle Handlungsträger des Romans unterworfen sind oder sich selbst unterwerfen.

> (Joseph)..."Denn dem Wissen um das mythische Vorbild verdankt der in den Brunnen geworfene und dann wieder der gefangene Joseph die Zuversicht und die gewisse Hoffnung,auf schema-gerecht nachfolgende Erhöhung, dies Wissen verschafft ihm die ironische Distanz zu seiner eigenen,im Augenblick so aussichtslosen Lage, und mit klügelndem Gottesverstand macht er sich sogar dahinter,die Dauer seines Aufenthaltes in der "Unterwelt" im Voraus zu errechnen. Der mythische Bezug beruht,das betont Thomas Mann selbst immer wieder,auf schematischer Wiederholung. Der mythologische Vorgang erscheint als ein endgültig festgestelltes und mechanisch zu wiederholendes Schema,und eben aus dieser Sicherheit der Wiederholung heraus wird die ironische Stimmung möglich...
> Während von Nietzsche die Gefahr der Unfruchtbarkeit und Totenstarre bei äußerlich extremer Beweglichkeit und Buntheit deutlich erkannt worden ist,legt sich der Joseph Thomas Manns sein ironisches Spiel als besondere Gottesklugheit und höhere Form des Gehorsams aus. Es kommt damit jene Spur von achtzehntem Jahrhundert und bedenkenlosem Aufklärer-Optimismus zur Geltung,die sich allenthalben in Thomas Manns Werken feststellen läßt unbeschadet der Tatsache,daß Thomas Mann zugleich einer der erfolgreichsten Schilderer der Dekadenz ist." 1)

Wenn hier der "weltanschauliche" Hintergrund für Manns Handhabung des "mythologischen Schemas"(die ja übrigens gar nicht so unverwandt mit seinem Rezeptionsverhalten überhaupt ist)angedeutet wird,so ist dieser Interpretation zwar zuzustimmen,doch trifft sie mit dem Aspekt aufs Weltanschauliche eigentlich schon am Erzählerischen vorbei,verläßt sie den Raum des Fiktionalen,indem sie Kunst und Leben in einer Weise identisch setzt,Thomas Mann und seine Erzählhaltung zur Kongruenz bringt,die nur für Hartmann und seine einfache Romanform zulässig ist. Es geht auch in der "mythischen Wiederholung" um rein Erzählerisches, das viel mehr dem Rezeptionsverhalten als solchem verpflichtet ist als etwaigen weltanschaulichen Ausrichtungen.

> "Diesem echt mythischen Verlust individuellen Bewußtseins in der 'identificatio' gegenüber bleibt die mythologisch und psychologisch geschulte,daher ironisch überlegene Sehweise des Erzählers ganz außerhalb ihres Gegenstandes. Doch indem Thomas Mann seine mythischen Rollenträger ihres Spielens immer bewußter

1)Alemann,a.a.O.S.150-1

> werden läßt,so daß die Einheit von Vorbild und Nachahmung zur Polarität auseinandertritt,identificatio in imitatio sich auflöst,erweitert er zugleich den Bereich der ironischen Möglichkeiten seines Erzählens, bis sich endlich das Bewußtsein des eigentlichen und uneigentlichen Aspektes der mythischen Rolle auf die Josephsgestalt selbst überträgt und der Roman auf dieser Endstufe seine humanistische Sinngebung findet." 1)

Die Welttheaterfiktion,das rein Literarische erhebt bei Thomas Mann einen in sich gebrochenen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, auf Totalität. Clemens,der Erzähler,gibt vor,die "Sprachen der Welt" und die "Weltsprache" (nämlich die Sprache an sich) zu sprechen,er erhebt damit für sein Erzählen einen sehr großen Anspruch,ja einen absoluten Anspruch sogar. Innerhalb dieser Weltsprache verfügt das Erzählen - seiner Suggestion nach - über den totalen Ausdruck,innerhalb ihrer wird Alles aussagbar,verfügbar, wird die Welt spielbar,wird sie Material. Im "Welttheater" überwindet der moderne Roman noch einmal die Beschränkung auf einen hermetischen Spielraum,innerhalb dessen sich das "Meer der Genauigkeit" versagt,in ihm erreicht er noch einmal die Totalität einer alles umfassenden und geschlossenen Form,wie sie nur der Mythos selbst,wie sie nur die "einfache Form" repräsentiert. Zugleich ist sich dieser moderne Roman jedoch des rein fiktionalen Charakters einer solchen "Totalität"bewußt,bezeichnet er selbst das "Welttheater",das Spiel vor Gott als reines Kunstspiel,als bloßes "Fest des Erzählens",bleibt er in absoluter Beherrschung der Situation im Bereich des Aesthetischen. Sobald er diesen Bereich überschreitet,sich auf den Boden der Literaturkritik begibt(in Selbstzeugnissen des Dichters,die sich auf den "Erwählten" beziehen),gibt er jeden Anspruch auf die umfassende Geltung auf,die durch die Welttheaterfiktion suggeriert wird. Während nämlich Hartmanns Dichtung nicht nur mitten in einem historischen Umbruch stand,in einer Krise,sondern auch produktiv daran mitwirkte,ist die Bedeutung des "Erwählten" innerhalb der Literatur des 20.Jahrhunderts relativ gering (selbst wenn man die unterschiedliche Zahl der Produktionen des 12.und 20.Jahrhunderts mit in Rechnung stellt). Er ist,wie Thomas Mann es selbst betont,ein "verspielter Stil-Roman" ohne irgendwelchen Einfluß auf die Zeit. Hartmanns Roman ist sowohl Zeitspiegel,Zeitbild als auch richtunggebend für eine ganze

1)Baumgart,a.a.O.,S.94

ritterliche Laienwelt,Thomas Manns Rezeption stellt allenfalls eine Station innerhalb einer literarischen Strömung,einen Spannungspol im Sprachlichen,einen Krisenpunkt in der Entwicklung der erzählerischen Mittel und Verhaltensweisen dar,ist jedoch darin insofern auch Zeitbild,als er die Emanzipation einer Epoche zum Aesthetischen hin reflektiert,die - anders ausgedrückt- den Wandel von der einfachen zur artifiziellen Romanform verursacht hat.

LEBENSLAUF:

Am 23. Februar 1937 wurde ich in Berlin als Tochter des Studienrats(späteren Oberstudiendirektors)Dr.Alfred Ehrentreich und seiner Ehefrau Annlis geb. Schwaner geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Infolge des Krieges konnte meine Einschulung in Berlin nicht mehr stattfinden; der Besuch der Volksschule verteilte sich auf verschiedene Orte der Kinderlandverschickung (Obercunnersdorf/Oberlausitz und Regendorf bei Regensburg) und wurde in Rattlar/Waldeck beendet. Im Herbst 1946 erfolgte meine Aufnahme in die Sexta der Alten Landesschule in Korbach,die ich bis zur Reifeprüfung Ostern 1956 besucht habe. Die unsicheren Berliner Verhältnisse hatten uns genötigt,unseren Wohnsitz in Waldeck zu nehmen.
Nach einem privaten Haushaltshalbjahr in Schweden wurde ich zum Wintersemester 1956/7 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main immatrikuliert für das Studium der Germanistik mit den Nebenfächern Englisch und Philosophie. Ich bin während meiner gesamten Studienzeit an der gleichen Universität geblieben.Vorlesungen hörte ich bei den folgenden Professoren und akademischen Lehrern: Adorno,Allwohn,Burger,Frau Clerwall, Cramer,Frau Dittrich,Erzgräber,Hirschberger,Höllerer,Horkheimer,Jolles,Kunz,Kuspit,Marcuse,May,Meinecke,Schlerath,Schumann, Frau Strohschneider-Kohrs,Sturmfels,Viebrock,Weber,Wittsack. An den entsprechenden Seminaren habe ich als ordentliches Mitglied teilgenommen.
Für Anregung und Förderung meiner Dissertation bin ich Herrn Professor Dr. Weber zu besonderem Dank verpflichtet, für zusätzliche Beratung auch Frau Professor Dittrich,Herrn Professor Adorno und Herrn Professor Erzgräber.

Swantje Ehrentreich

67.965